ANAIS

I SEBRAMUS – NOVEMBRO 2014

REDE DE PROFESSORES E PESQUISADORES DO CAMPO DA MUSEOLOGIA

Carlos Alberto Santos Costa | UFRB
Coordenador

Elizabete de Castro Mendonça | UNIRIO
Coordenadora

I SEBRAMUS
SEMINÁRIO BRASILEIRO DE MUSEOLOGIA

COMITÊ ORGANIZADOR
Carlos Alberto Santos Costa | UFRB
Elizabete de Castro Mendonça | UNIRIO
Emanuela Sousa Ribeiro | UFPE
Letícia Julião | UFMG
Luiz Henrique Assis Garcia | UFMG
Manuelina Maria Duarte Cândido | UFG
Mário de Souza Chagas | UNIRIO
Paulo Roberto Sabino | UFMG

COMITÊ CIENTÍFICO
Carlos Alberto Santos Costa | UFRB
Elizabete de Castro Mendonça | UNIRIO
Letícia Julião | UFMG
Helena da Cunha Uzeda | UNIRIO
Manuelina Maria Duarte Cândido | UFG
Mário de Souza Chagas | UNIRIO
Marília Xavier Cury | USP
Rita de Cassia Maia da Silva | UFBA
Yára Mattos | UFOP
Zita Rosane Possamai | UFRGS

ANAIS I SEBRAMUS
Paulo Roberto Sabino | Projeto Gráfico
Diego Almeida Lopes | Diagramação

ALUNOS VOLUNTÁRIOS
Alessandra Menezes
Alysson Costa
Anna Karoline
Camila Mafalda Santos
Carlos Roberto Fonseca
Daniela Fernandes
Diego Almeida Lopes
Eliane Rocha
Flávia Skau
Francisco da Silva
Frederico Serpa
Isabela Trópia
Karyna Dultra
Leandro Rosa
Luana Ferraz
Luiz Eduardo Loureiro
Márcia Vieira Polignano
Marcos Gannam
Maria de Lourdes Oliveira
Miriam Célia Silva
Paola Cunha
Pauline Silva
Priscila Mendes Dutra
Soraia Vasconcelos
Thais Lopes Diaz
Vinicius Santos
Vinícius Santos
Vitória Falcão Sattler
Vivien Mayze Peroni

Anais do I Sebramus - 2014

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG
Escola de Ciência da Informação
Av. Antônio Carlos, 6.627 - Campus Pampulha
CEP 31270-901 - Belo Horizonte / MG
Tel: (31) 3409-5249

realização

REDE DOS PROFESSORES E PESQUISADORES
DO CAMPO DA MUSEOLOGIA

parceria

UNIRIO

PPGMUS USP

MAE MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA

ECI ESCOLA DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

UFMG UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

apoio

EXPOMUS

FAPEMIG

PAIE PROGRAMA DE APOIO INTEGRADO A EVENTOS

UFMG UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA REALIZADO PELAS PRÓ-REITORIAS DE
GRADUAÇÃO, EXTENSÃO, PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

APRESENTAÇÃO

A Rede de Professores e Pesquisadores do Campo da Museologia em seus V e VI Encontros anuais, ocorridos em 2012 em Petrópolis e 2013 no Rio de Janeiro, respectivamente, idealizaram o Seminário Brasileiro de Museologia – SEBRAMUS, que nasce com o desafio de ser um espaço de construção solidária e dialógica da Museologia no cenário nacional.Tem como objetivo se afirmar como locus privilegiado de discussões acadêmicas, contribuindo para a divulgação qualificada da produção científica dos professores e pesquisadores da área.

O 1º Seminário Brasileiro de Museologia será sediado pelo Curso de Museologia da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, entre 12 e 14 de novembro de 2014.

O evento é aberto a todos interessados e abrange diversas áreas do campo da museologia: perspectivas acadêmicas, patrimônio e memória, história dos museus e coleções, museus e políticas públicas; processos de salvaguarda e comunicação.

REDE DE PROFESSORES E PESQUISADORES DO CAMPO DA MUSEOLOGIA

Instância de mobilização profissionais da Museologia que atuam no ensino e pesquisa, a Rede de Museus, pela própria constituição fluída não tem amarras jurídicas. No entanto, tem representatividade, pelos atores com fins comuns que interagem solidariamente no grupo. Ao longo dos seis anos de sua existência, se apresentou como um fórum eficaz no encaminhamento de questões que afetam o ensino da Museologia. Contudo, frente às experiências adquiridas e ao crescimento do campo museológico no cenário nacional, os membros da Rede se deparam com um novo desafio: fomentar a produção acadêmica da área.

É inegável o avanço do campo da Museologia no Brasil, nos processos de formação profissional nos cursos de graduação e na pós-graduação stricto sensu, na ampliação das instâncias públicas oficiais, no corpo normativo legal e na diversificação dos locais de atuação. Apesar desses avanços, constata-se a carência de um fórum permanente, de natureza acadêmica e específico da área, no qual os pesquisadores atuantes nos cursos de formação universitária e nas instituições de pesquisa, pudessem divulgar suas produções científicas, tendo como interlocutores profissionais com interesses convergentes. Assim, a Rede de Professores e Pesquisadores do Campo da Museologia se mobiliza para propor e apoiar a realização iniciativas dessa natureza.

1º sebramus
seminário
brasileiro de
museologia
12 a 14 novembro
belo horizonte . 2014

memorial minas gerais vale

PERSPECTIVAS ACADÊMICAS DA MUSEOLOGIA

A CONSERVAÇÃO DE BENS CULTURAIS NA MUSEOLOGIA

Bruno Melo de Araújo
brunomelodearaujo@yahoo.com.br

RESUMO

O Brasil conta com 14 cursos de Museologia, 12 destes cursos teve seu início nos últimos 6 anos. Frente a diversidade de cursos e matrizes curriculares, este artigo vêm discutir a disciplina de conservação de bens culturais, pensando o eixo norteador da mesma. Neste sentido, visualizamos a presença de três conceitos fundamentais (Preservação, Conservação Preventiva e Restauração) para estruturação dos currículos, pensando as competências básicas que o museólogo em formação deve adquirir para sua atuação profissional.

Palavras-chave: Museologia, Disciplina, Formação, Conservação.

> *A preservação proporciona a construção de uma memória que permite o reconhecimento de características próprias, ou seja, a identificação. E a identidade cultural é algo extremamente ligado a auto definição, à soberania, ao fortalecimento de uma consciência histórica.* ***Waldisa Rússio***

A ênfase proposta por Waldisa Rússio no que tange ao processo de musealização de bens culturais compartilha do pressuposto que o ato de preservar proporciona uma aproximação entre homens e os objetos, revitalizando a potencialidade e/ou atribuindo sentido ao bem preservado. Frente a esta constatação, visualizamos a importância da preservação como aspecto crucial na formação dos museólogos. Nesse sentido, este artigo vêm dialogar sobre os aspectos necessários a formação deste profissional, procurando estabelecer parâmetros básicos.

O museu é o espaço privilegiado de atuação do museólogo, no entanto, visualizamos a atuação destes em arquivos, bibliotecas, zoológicos, dentre outros espaços. Cotidianamente estes profissionais travam uma intensa batalha no intuito de salvaguardar seus objetos/ coleções e o caráter insubstituível de muitos deles.

Sob este enfoque é essencial identificar a importância de normas e diretrizes referentes às ações de salvaguarda de acervo e conhecer seus três princípios básicos que nortearam sua formação: Preservação, Conservação preventiva e Restauração.

PRESERVAÇÃO

A princípio o conceito de preservação contempla a definição de ações, políticas e trabalhos de conservação. Segundo Silva (2006, p. 43)

> *A preservação pode ser entendida como toda e qualquer ação que recorrendo à plataforma tecnológica disponível, aos conhecimentos técnico-científicos existentes e as políticas in-*

> *stitucionais, visa garantir a estabilidade química e resistência mecânica aos materiais que compõem os suportes onde estão registradas as informações.*

Segundo Conway (apud HÓLLOX, 2006, p. 32), a preservação é abordada como sendo:

> *Uma atitude de administração e gerenciamento de recursos, que compreende políticas, procedimentos e processos, que, aplicados de forma adequada, serão capazes de retardar a deterioração dos materiais e promover o acesso à informação [...].*

Com estas reflexões, compreendemos que a preservação é abarcada pelo dispositivo de aquisição, organização e distribuição de recursos a fim de interromper possíveis deteriorações do acervo. É interessante notar que o conceito de preservação foi se desenvolvendo devido as suas necessidades, diante disso Beck (2006, p.46) faz a seguinte reflexão:

> *Surgiu da prática do artífice, com a função de reconstruir partes deterioradas em monumentos arquitetônicos, obras de arte, livros e documentos, na busca de restaurar ou renovar. Sua evolução se deu em diversas direções com aplicações específicas, adequadas aos diferentes tipos de coleções de museus, bibliotecas e arquivo.*

Quanto à divisão da atuação dos procedimentos de preservação Mattos (apud SANTOS, 2010, p.32 e 33), preleciona:

> *De uma forma ampla pode-se apresentar a preservação como a primeira instância com vistas a salvaguardar os nossos acervos, uma vez que envolve as atividades administrativas e de gerenciamento, incluindo as tomadas de decisões. A preservação abrange a conservação preventiva, a conservação e a restauração. Numa escala em que partimos do macro em direção ao micro, após a preservação podemos localizar a conservação preventiva que vai atuar principalmente no ambiente e nas condições de guarda das coleções. A seguir a conservação propriamente dita que já atinge o objeto de uma forma pontual, mas visando a sua estabilização. Por fim a restauração que se caracteriza pela intervenção nas obras.*

É importante ressaltar que a política de preservação, torna-se uma ação multidisciplinar abrangendo ações de gerenciamento em relação às políticas, aos procedimentos e processos que, quando unidas, salvam o acervo da deterioração decorrente do material que são constituídos, conservam-se as informações contidas fortalecendo dessa forma a sua qualidade operacional. Engloba também ações que refletem sobre a prevenção do ambiente (ambiente resguardado, seguro e liberto de perigos, garantindo procedimentos eficazes aos desastres no ambiente e a produção de projetos visando o mínimo de alterações químicas e físicas nas coleções ao longo da sua durabilidade).

Reforçando a assertiva acima Zuñiga (2002, p. 77) recomenda que certos itens sejam incorporados no programa de preservação como, ações preparatórias que incluem objetivos, diretrizes

e politicas institucionais; planejamento do programa que seria o diagnóstico de preservação, onde abordará o levantamento, as necessidades e os procedimentos a serem adotados no edifício e no próprio acervo, a partir da efetuação desses itens é que estabelecerá as prioridades e as respectivas tomadas de decisões em relação ao processo de preservação.

Ao considerarmos as prioridades do programa de preservação, podemos destacar a importância de conhecer o valor do acervo, tanto da perspectiva do seu conteúdo quanto da sua representação e utilização, analisando o conflito gerado pelos possíveis danos e perdas as coleções e as instituições. Vejamos a assertiva de Zuñiga (2002, p. 73) que reflete sobre o diagnóstico de preservação:

> *[...] para que se possa desenvolver um sólido programa de preservação, é necessário, em primeiro lugar, conhecer a fundo o arquivo sobre o qual pretende-se trabalhar. [...] tudo é importante para se ter um quadro preciso do risco que o acervo vem sofrendo.*

Entendemos assim, que a ação da preservação é o primeiro fator que deve constar na formação do museólogo. Neste, o mesmo deverá refletir a salvaguarda dos acervos, através das ações administrativas e de gerenciamentos, é que permitirá melhores decisões para o acervo. Este posicionamento político da instituição que detêm os bens culturais possibilitará o norteamento das atividades de Conservação Preventiva.

CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

Em uma sequência de conceitos que perpassam a formação do museólogo, a Conservação Preventiva se apresenta como um que direcionará o profissional para a intervenção no ambiente e nas condições de guarda do acervo.

Logo, a conservação torna-se primordial para a estabilização dos processos de deterioração, tornando-se uma atividade diária para o processo de manutenção do acervo. Relacionando- se com a segurança física dos acervos, permitindo dessa forma uma proteção no geral e não em um único objeto (SILVA, 2006, p. 43).

Esta se desenvolve na agregação dos diversos conhecimentos e práticas necessárias para conter ou eliminar os fatores de degradação dos objetos. Como aponta (SPINELLI, 1997, p.18).

> *A conservação, enquanto matéria interdisciplinar, não pode simplesmente suspender um processo de degradação, já instalado. Pode, sim, utilizar-se de métodos técnico-científicos, numa perspectiva interdisciplinar, que reduzam o ritmo tanto quanto possível deste processo.*

Neste caso, aponta Froner e Souza (2008, p. 3) que o processo de conservação possibilitará ao museólogo prolongar a vida útil de determinadas obras, preservando suas propriedades origi-

nais ou estabilizando sua degradação para que possam ser usufruídas e contempladas diante das atividades de pesquisa, documentação e exposição. Essa concepção é difundida por Spinelli (1997, p. 17) de forma mais abrangente como:

> *A política moderna de conservação em longo prazo orienta-se pela luta contra as causas de deterioração, na busca de maior prolongamento possível da vida útil de livros e documentos e, para isto, recomenda as seguintes condutas: formular um diagnóstico do estado geral de conservação da obra e uma proposta de métodos e materiais para seu tratamento, documentar todos os registros históricos porventura encontrados, sem destruí-los, falsificá-los, ou removê-los, aplicar um tratamento de conservação dentro do limite do necessário e orientar-se pelo absoluto respeito à integridade estética, histórica e material de uma obra, adotar o princípio da reversibilidade, principal recomendação do método de conservação, pois considera que os procedimentos técnicos e cientificamente, propiciando um futuro promissor à segurança de uma obra.*

Dentro dessa proposta percebemos que cada acervo necessita de cuidados distintos, devido ao seu processo de conservação e do material constituído. A deterioração do acervo pode ser ocasionada por reação físico-químico da sua estrutura com o ambiente, do qual está mantido e do processo natural de envelhecimento. Geralmente os objetos são constituídos por mais de um material, dessa forma, cada material responderá de modo distinto aos elementos de deterioração. Embora os elementos de deterioração não sejam idênticos para todas as coleções, supõe que a temperatura, o manuseio, o acondicionamento inadequado, a umidade relativa, a luz, ataques biológicos e os poluentes sejam os maiores causadores para sua deterioração (ALARCÃO, s/d, p. 20). Vejamos a análise de Hollós e Pedersoli (2009, p. 78) selecionando os agentes de degradação do acervo que devem ser percebidos pelo responsável pelo acervo:

> *A identificação de riscos ao acervo pode ser estruturada sistematicamente considerando-se ação de dez agentes de deterioração (forças físicas, criminosos, fogo, água, pestes, poluentes, luz/UV, temperatura incorreta, umidade relativa incorreta, dissociação de seis níveis de "envoltórios" dos itens que compõem o acervo (região, sítio, edifício, sala, vitrine/ estante, embalagem/ suporte).*

O estado de conservação de um objeto está particularmente associado ao material no qual foi produzido, na técnica implantada e no trajeto das condições de manuseio, exposição, acondicionamento e armazenagem. No entanto, o armazenamento e a higienização são responsabilidades permanentes, com o propósito de impedir a deterioração do acervo. As duas ações unidas proporcionam um prolongamento na vida útil dos acervos, é de extrema importância mantê-los no acondicionamento correto e sempre higienizado. Essas ações são vantajosas, mas se forem idealizadas de forma inadequada se tornam elementos de risco. Conforme, Ogden (2001, p. 07) que analisa os efeitos danosos para a coleção:

> *O armazenamento inadequado tem efeito direto sobre a vida útil dos materiais. A guarda sem cuidado ou a superlotação de espaços resultam rapidamente em danos às coleções. As embalagens de má qualidade igualmente aceleram a deterioração dos materiais, quando o objetivo seria protegê-los. O manuseio inadequado também tem seu custo: se o manuseio normal produz alguns danos, o manuseio descuidado rapidamente conduz a problemas sérios e irreparáveis.*

A necessidade do homem em propagar e manter a condição original de objetos de arte, documentos e outros artefatos como herança cultural as gerações presentes e futuras, resultou uma série de atividades capazes de proporcionar a longevidade do objeto, visando o retardamento da deterioração e impedindo desgastes no ambiente através das técnicas de salvaguarda. Essas atividades interagem uma com as outras, permitindo-nos entender um olhar dinâmico e interdisciplinar nos procedimentos de preservação, conservação e restauro da obra.

Portanto, o museólogo a partir da perspectiva da conservação preventiva deverá investigar e constatar o ambiente onde o acervo está inserido e os futuros riscos que poderá sofrer, tornando- se uma atividade multidisciplinar, onde necessita de uma formação profissional adequada, conjuntamente com os seus usuários, permitindo uma orientação ética que possibilitem que as coleções perpetuem para gerações futuras. Entretanto, quando esses elementos são incorretos, juntamente com os danos físicos do acervo, haverá uma contribuição recíproca entre os agentes de deterioração, proliferando efeitos maléficos ao acervo (SILVA, 1998). De acordo com Gaël de Guichen (apud BECK, 2006, p.2) afirma que:

> *A conservação preventiva é um velho conceito no mundo dos museus, mas só nos últimos 10 anos que ela começou a se tornar reconhecida e organizada. Ela requer uma mudança profunda de mentalidade. Onde ontem se viam objetos, hoje devem ser vistas coleções. Onde se viam depósitos devem ser vistos edifícios. Onde se pensava em dias, agora se deve pensar em anos. Onde se via uma pessoa, devem ser vistas equipes. Onde se via uma despesa de curto prazo, se deve ver um investimento de longo prazo. Onde se mostram ações cotidianas, devem ser vistos programas e prioridades. A conservação preventiva significa assegurar a sobrevida das coleções.*

Nesse âmbito Child (1997, p. 14) explica a importância da conservação preventiva para os acervos:

> *Um dos pontos que chamou mais atenção na evolução ocorrida nos últimos vinte anos e foi que o foco sobre a conservação deslocou-se mais e mais da resposta para a prevenção. O trabalho de recuperação para salvar da destruição iminente a informação com o valor significativo de pesquisa não é mais primordial. Hoje os programas de conservação estão envidando esforços para prevenir, ou pelo menos desacelerar a deterioração da totalidade dos documentos de bibliotecas e arquivo. Como resultado, a conservação tornou-se um componente integral da administração de acervo, e a administração de acervo, por sua parte, ficou cada vez mais preocupada em manter a coleção para o futuro, e não apenas para o presente.*

A conservação preventiva tem como objetivo prevenir o surgimento do dano, visando garantir a durabilidade dos acervos e posteriormente contribuindo para a economia de custos e autenticidade do acervo, privando do possível processo de restauro, devendo realizar o processo de restauro apenas quando for indispensável para a sobrevivência do objeto, porém mantendo sempre às atividades de conservação.

A preservação original das características dos objetos é de extrema importância, tendo como critério a proteção das características físicas, históricas e estéticas, propondo apenas intervenções mínimas e necessárias para sua sobrevivência. Portanto, frisamos a necessidade da aplicação da ação de conservação preventiva, em vez de técnicas intervencionistas diretas, como uma forma de salvaguardar a integridade material dos objetos. De acordo com Pavão (1997, p.20):

> *A conservação preventiva é também um marco ético na preservação do patrimônio cultural, porque a desaceleração da marcha da deterioração permite que os objetos sejam transmitidos com autenticidade material para o futuro.*

Portanto, o acervo estará disponível somente em circunstância de conservação apropriada, ou seja, se sua integridade física e sua utilidade estiverem asseguradas, de maneira que possam ser decifradas e consultadas. A competência necessária ao museólogo no que tange a Conservação Preventiva engloba avaliação, pesquisa, tratamento ambiental e estrutural, investigação científica com o propósito de desacelerar futuras deteriorações. Além disso, tem a finalidade de determinar o material que constitui a estrutura original e incluindo a dimensão da perda.

Dessa forma, os museólogos são profissionais comprometidos com atividades necessárias para que haja o prolongamento da vida do acervo, critérios como: diretrizes de segurança para a restauração do objeto em caráter de urgência; escolha do acondicionamento, do mobiliário e de equipamentos de controle ambiental adequado.

Essas ações desenvolvidas permitiram a preservação do acervo e sua disponibilização para a sociedade. Não haveria sentido preservar um bem cultural e não colocar acessível à sociedade, onde podem vir a ser acessada dentro ou fora da própria instituição que estão guardados. O desenvolvimento dos conceitos foi auxiliado com o progresso de novas tecnologias a fim de registrar informações e resguardar o acervo, tornando-se conceitos interligados. A partir da Conservação Preventiva dos acervos possibilitamos que sua vida seja prolongada, evitando-se assim, práticas de Restauração sobre os bens culturais.

RESTAURAÇÃO

A Restauração refere-se a intervenções na estrutura dos suportes com a finalidade de resgatar as condições originais desse suporte. A restauração é um tratamento que proporciona a recuperação individual da obra. Compreendemos esta como uma ação corretiva que intervêm na

estrutura dos materiais, visando melhorar seu estado físico.

Portanto, o processo de restauro é um agrupamento de ações interventivas que procedem fisicamente e quimicamente nos objetos. Sua meta é superar as deteriorações sofridas pelo objeto, não se resumindo apenas nas intervenções práticas sobre a matéria da obra, mas em qualquer ação que proporcionem a conservação para o futuro. Esses procedimentos tentam proporcionar uma integralidade da obra.

A restauração leva em consideração vários fatores como: a totalidade do objeto no seu contexto cultural, sua estética, sua história e sua evolução no tempo. Desta forma, tem-se a intenção através de qualquer intervenção buscar a essência do objeto, garantindo que o objeto tenha sua funcionalidade, materialidade e ideia preservadas pelo maior tempo possível.

Nesse sentido, é fundamental um profissional qualificado na atividade de restauro, considerada com uma intervenção individual, e tendo como propósito oferecer a sociedade os acessos aos objetos que estavam deteriorados e por consequência não estavam apropriados para o manuseio e outras formas de acesso (FRONER E SOUZA, 2008).

É importante destacar que os profissionais em restauração são incumbidos a várias ações durante o processo de restauro, tendo como responsabilidade restituir o objeto, com o tratamento adequado e contendo as mesmas características devidamente solucionadas, independentemente do valor do objeto perante a sociedade e mantendo o respeito às características físicas e históricas.

A CONSERVAÇÃO DE BENS CULTURAIS: O SENTIDO PARA UMA FORMAÇÃO

Devemos considerar estes conceitos como eixos norteadores da formação do museólogo. Como estes vislumbramos a preparação de profissionais críticos e capazes de atuar como mediadores na relação preservação e processo de musealização dos acervos culturais

Este tipo de formação visa formar de forma interdisciplinar, a parir do momento que percebe a totalidade do museu e a necessidade de integração das suas áreas no sentido de promover a salvaguarda do conjunto.

De forma gradual os conceitos apresentando, vislumbram que formação do museólogo perpasse a partir da Preservação, a capacidade do museólogo de elaborar uma política institucional em que se pense os cuidados com o acervo, aquisição e baixa, treinamento e orçamento. No segundo eixo construído a partir da Conservação Preventiva constrói-se a necessidade de subsidiar uma formação que pense o armazenamento, manutenção, manuseio e uso de acervos, monitoramento e controle ambiental, preparação para emergências e segurança. Por último, teremos o conceito de Restauração, onde poderemos visualizar a critérios e debates em torno da reintegração de bens culturais, como também acesso ao código de ética referente a esta prática, que deverá ser realizada por profissional habilitado para tal.

Evidenciamos assim que o museólogo tem um amplo roteiro de atividades em seus espaços

de trabalho e que todas as áreas do museu estão associadas e devem pensar conjuntamente a conservação. Sendo assim, a boa prática profissional do museólogo deve se basear no conjunto, na totalidade da instituição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BECK, Ingrid. O ensino da preservação documental nos cursos de arquivologia e biblioteconomia: perspectivas para formar um novo profissional. 2006. 119 p. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Federal Fluminense / IBICT, Niterói, 2006

CHILD, Margaret. Politica de desenvolvimento de coleção e preservação. Rio de Janeiro; Arquivo Nacional. 1997 (Caderno Técnico: planejamento e prioridades).

FRONER, Yacy – Ara; SOUZA, Luís Antônio Cruz. Tópicos em Conservação Preventiva 3. Preservação de bens patrimoniais: conceitos e critérios. Belo Horizonte: LACICOR – EBA/UFMG, 2008

_____. "Reserva Técnica". In Tópicos em Conservação Preventiva 8. Belo Horizonte: LACICOR, EBA, UFMG, 2008. 24 p.

GUARNIERI, Waldisa Russio. Texto III. In. ARANTES, Antonio Augusto (Org.) Produzindo o passado; estratégias de construção do patrimônio cultural. São Paulo Brasiliense/CONDEPHAAT, 1984.

HOLLÓS, Adriana Cox; PERDERSOLI JR., José Luiz. Gerenciamento de riscos: uma abordagem interdisciplinar. Ponto de Acesso. Salvador. V.3; n.1, 2009.

HOLLÓS, Adriana Lucia Cox. Entre o passado e o futuro: limites e possibilidades da preservação documental no Arquivo Nacional do Brasil. 2006. 101 p. Dissertação (Mestrado em Memória Social) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

MOSCIARO, C. Diagnóstico de conservação em coleções fotográficas. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009. (Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica, 6)

OGDEN, Sherelyn (Org.). Armazenagem e manuseio. 2º.ed. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001. (Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos, 1-9).

_____.Temperatura, umidade relativa do ar, luz e qualidade do ar: diretrizes básicas de preservação. In: Meio ambiente. BECK, Ingrid (Coord.); trad. Elizabeth Larkin Nascimento e Francisco de C. Azevedo. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos/ Arquivo Nacional, 2001.

_____. A proteção de livros e papel contra o mofo. In: Caderno técnico: emergências com pragas em arquivos e bibliotecas. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997.

_____. Administração de emergências. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional / The Commissionon Preservation & Access, 2001. (Caderno Técnico).

PAVÃO, Luis. Cadernos técnicos de conservação fotográfica: orientação do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte/Conservação de fotografia – o essencial. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura – Funarte, 1997.

PEARSON, Colin. "Preservação de acervos em países tropicais". In. "Conservação: Conceitos e Práticas" / Organização de Marylka Mendes; tradução de Vera L. Ribeiro, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

SANTOS, Carla Behling dos. Coleção U da Biblioteca Central da UFRGS. 2010

SPINELLI JUNIOR, Jayme. A conservação de acervos bibliográficos & documentais. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Departamento de Processos Técnicos, 1997.

SPINELLI, Jayme; ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de; ABREU, Ana Lucia de. Diretrizes de preservação, conservação e acondicionamento de documentos fotográficos. In: 12º Curso informativo sobre preservação de acervos bibliográficos e documentais. Fundação Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro. 2007.

ZUÑIGA, Solange. A importância de um programa de preservação em arquivos públicos privados. Rev. Registro, Indaiatuba, ano 1, n. 1, p. 2002, p. 71-89, jul. 2002.

PATRIMÔNIO, MUSEUS E ESTUDO DE PÚBLICO: DA TEORIA A PRÁTICA

Ana Paula Barradas Maranhão
anapaula_barradas@yahoo.com.br

O artigo objetiva refletir as características do público que visitam os museus na cidade do Recife e reconhecer a importância da disciplina de estudo de público para os estudantes de graduação em museologia e áreas afins. O estudo foi conduzido dentro da disciplina eletiva intitulada Patrimônio, Museus e Estudo de Público, contando com alunos dos cursos de graduação em Museologia, Ciências Sociais e Turismo da UFPE, sob orientação da autora. Pensar a visitação aos museus esbarra nas questões de desigualdades socioeconômicas e socioculturais que marcam a sociedade brasileira. Ao longo do artigo este cenário será ampliado.

Palavras-Chave: Museus, Estudo de Público, Museologia.

1.INTRODUÇÃO

O presente artigo foi baseado na pesquisa de estudo de público realizada no período entre Junho e Julho de 2014, na disciplina de Patrimônio, Museus e Estudo de Público, lecionada pela autora sendo ofertada como disciplina eletiva para os alunos da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

A proposta de disponibilizar uma disciplina que aborde o Estudo de Público demanda da necessidade dos alunos de Museologia e áreas afins, estudarem aqueles que freqüentam o espaço museal e que é de sumo importância para qualificação profissional.

Segundo Oliveira, Costa e Nunes (2012), em seu artigo Perfil dos cursos de graduação em Museologia do Brasil, o curso de museologia da UFPE é oferecido no turno da noite e apresenta como diferencial a habilitação em Museologia social e acrescento também Antropologia, visto que o curso é vinculado ao departamento de Antropologia da denominada Instituição.

Segundo os autores supracitados que subdividiram o curso em seu artigo, a carga horária está percentualmente concentrada em áreas como Teoria museologia (16,67%), Antropologia e Comunicação museológica (13,89%) e áreas de menor concentração estão entre arqueologia e ciências naturais (2,78%). Na área da Museologia as maiores concentrações estão na Teoria (20,06%), Comunicação (13,89%) e Estagio (15,38%). As menores concentrações (7,69%) estão nas disciplinas de Documentação, Gestão museológica, Restauração, Conservação, Projetos e TCC. Na área de Comunicação museológica as maiores concentração são as de exposição (60,0%) e ações educativas (40,0%). Não são oferecidas disciplinas obrigatórias de pesquisa de público e arquitetura.

Diante do supracitado, pode-se dizer que partimos da percepção que a museologia investiga a relação do homem e o objeto e sua afinidade no cenário dos museus, então é de fundamental im-

portância a partir das análises das relações que a sociedade e os museus possuem, compreendendo os diversos sentidos que o mesmo ocupa no tempo e espaço; e para os alunos do curso de museologia, futuros gestores a comunicação desse patrimônio junto a sociedade/visitantes e potenciais visitantes. Isso tudo se revelam a partir de uma analise de perfil, seja para mudança de um panorama atual não favorável ou para melhora da instituição e de quem delas fazem parte.

Tendo em vista o quadro apresentado o objetivo geral deste artigo é compreender as características do público que visitam os museus na cidade do Recife. Os específicos: Conhecer as características sociais, econômicas e regionais do público visitante dos museus pesquisados; Enfatizar a importância dos museus enquanto instituições de conhecimento e lazer, democratizar o seu acesso, através dos resultados da pesquisa e Despertar a necessidade da disciplina para uma melhor compreensão de todos os tipos de público de um museu.

Quanto à metodologia e técnicas de pesquisa, o estudo recorreu a técnicas quantitativas com amostragem casual estratificada. Sem falar na análise qualitativa em livros e artigo condizentes com o tema vistos ao longo da disciplina, fornecendo assim o arcabouço teórico.

Forma de coleta de dados: Aplicação de questionários fechados. Análise dos dados: Técnicas multivariadas utilizando programas de computador e análises de interpretação museológica, sociológica e antropológica.

As hipóteses testadas na pesquisa são as seguintes: Indivíduos com maior escolaridade apresentam maior freqüência aos museus; a maior parte dos entrevistados estaria visitando o museu pela primeira vez; o maior público freqüentador dos museus é do sexo feminino e o público idoso vai muito pouco aos museus; Pessoas de menor renda apresentam menor freqüência nos museus.

2.ESTUDO DE PÚBLICO EM MUSEUS DA CIDADE DO RECIFE/PE

O estudo foi conduzido dentro da disciplina de Patrimônio, Museus e Estudo de Público, contando com alunos dos cursos de graduação em Museologia, Ciências Sociais e Turismo da UFPE, sob minha orientação. A análise do estudo de público de alguns museus em Recife, fez parte da formação prática da disciplina.

Os Museus estudados foram: Museu do Estado de Pernambuco (aplicada pesquisa pelos alunos Eliane Sotério, Hugo Correia, Ramon Souza e Stefhanie Lopes), Museu da cidade do Recife (aplicada pesquisa pelos alunos Joacy Ferreira, Millena Bezerra e Robson Santana) e o Museu de Rochas e Minerais da UFPE (aplicada pesquisa pelos alunos Adriano de Oliveira, Amanda Novaes e Fabio da Cunha).

A proposta é trazer um levantamento estatístico em duas categorias, a primeira apresenta o tipo de público, e através dos resultados obtidos determinar o perfil dos visitantes. É relevante enfatizar que a pesquisa foi feita entre o período de 27 de Junho e 18 de julho de 2014 em horários

e datas alternadas, neste período estava acontecendo o ciclo Junino e a Copa do Mundo da FIFA no Brasil (Recife era uma das cidades-sede do mundial), nos dias de jogos no Estado de Pernambuco e jogos da seleção brasileira os expediente nos museus era reduzido até o meio dia ou não havia expediente. Lembrando também que devido à copa do mundo o recesso escolar havia sido adiantado.

Para obtermos os dados estatísticos, foi utilizado um questionário simples fechado. O questionário de perfil de público aplicado aos visitantes teve como principal referência, a obra "Que público é esse?", organizada por Luciana Conrado Martins (2012), na qual abordam as principais características do público de museus e centros culturais e as ações educativas desenvolvida pelos mesmos e como interagir com um público heterogêneo.

2.1APRESENTAÇÃO DOS DADOS

2.2.1MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO

No período de aplicação do questionário supracitado, o museu apresentava uma exposição temporária denominada "A lírica de Carlos Augusto Lira". Foram realizados a aplicação de 65 questionários.

Primeira Categoria – Perfil do visitante:

O primeiro item do questionário apresenta o sexo dos respondentes, onde 57% eram do sexo feminino e 43% do sexo masculino. Outro item observado foi a idade de 0 a 10 anos 5%, de 11 a 20 anos 18%, de 21 a 30 anos 20%, de 31 a 40 anos 22%, de 41 a 50 anos e de 51 a 60 anos 11% cada e acima de 60 anos 13%. Quanto ao estado civil 49% eram solteiros (as), 40% casados(as), 3% viúvos(as),8% divorciados(as). No que tange a escolaridade 12% possuem Ensino fundamental incompleto, 3% Ensino fundamental completo, 5% Ensino médio incompleto, 7% Ensino médio completo, 9% Ensino superior incompleto, 31% Ensino superior completo e 29% Pós-graduação. Questionados se exerciam algum tipo de atividade remunerada 19% disseram não e 81% sim.

Segunda Categoria – Avaliação do Museu:

O primeiro item questiona se é a primeira visita ao museu e 52% responderam que sim e 48% responderam que não. Caso mais de uma visita elencar a quantidade, entre 2 e 5 visitas 61%, entre 6 e 10 visitas 10% e entre 11 ou mais visitas 29%. Quanto à motivação da visita, neste tópico foi permitido assinalar mais de uma alternativa. 24% disseram querer conhecer o museu, 17% conhecer a exposição, 14% acompanhar amigos e 10% complementar a visita anterior, 4% estudar algum tema, 5% participar de atividade no museu, 1% assistir algum espetáculo, 7% levar os filhos ao museu, 8% conhecer coisas novas, 4% divertir-se e 6% outro motivo. Questionados se faziam à

visita sozinhos ou acompanhados, 11% responderam que sim e 89% que não. Se não estão sozinhos quem acompanha? 47% a família, 29% amigos, 22% grupo organizado e 2% outros. Quanto ao nível de satisfação com a visita 72% relataram estar muito satisfeito e 28% satisfeito.

Neste caso todas as hipóteses foram comprovadas.

2.2.2MUSEU DA CIDADE DO RECIFE

Foram aplicados 57 questionários, sendo 54 entrevistados brasileiros e 3 estrangeiros.

Primeira Categoria – Perfil do visitante:

O primeiro item do questionário apresenta o sexo dos respondentes, onde 61% eram do sexo feminino e 39% do sexo masculino. Outro item observado foi a idade de 0 a 10 anos 4%, de 11 a 20 anos 12%, de 21 a 30 anos 18%, de 31 a 40 anos 26%, de 41 a 50 anos 18%, de 51 a 60 anos 16% e acima de 60 anos 6%. Quanto ao estado civil 58% eram solteiros (as), 35% casados(as), 2% viúvos(as),5% divorciados(as). No que tange a escolaridade 9% possuem Ensino fundamental incompleto, 2% Ensino fundamental completo, 10% Ensino médio incompleto, 26% Ensino médio completo, 11% Ensino superior incompleto, 28% Ensino superior completo e 14% Pós-graduação. Questionados se exerciam algum tipo de atividade remunerada 36% disseram não e 64% sim.

Segunda Categoria – Avaliação do Museu:

O primeiro item questiona se é a primeira visita ao museu e 77% responderam que sim e 23% responderam que não. Caso mais de uma visita elencar a quantidade, entre 2 e 5 visitas 54%, entre 6 e 10 visitas 31% e entre 11 ou mais visitas 15%. Quanto à motivação da visita, neste tópico foi permitido assinalar mais de uma alternativa. 42% disseram querer conhecer o museu, 12% conhecer a exposição, 9% acompanhar amigos e 7% complementar a visita anterior, 4% estudar algum tema, 4% participar de atividade no museu, 0% assistir algum espetáculo, 7% levar os filhos ao museu, 9% conhecer coisas novas, 4% divertir-se e 2% outro motivo. Questionados se faziam à visita sozinhos ou acompanhados, 12% responderam que sim e 88% que não. Se não estão sozinhos quem acompanha? 74% a família, 22% amigos, 0% grupo organizado e 4% outros. Quanto ao nível de satisfação com a visita 65% relataram estar muito satisfeito e 35% satisfeito.

Neste caso todas as hipóteses foram comprovadas.

2.2.3MUSEU DE ROCHAS E MINERAIS

Tecendo algumas considerações acerca dos dados coletados, previamente existia a meta em conseguir a aplicação de 60 questionários de pesquisas conforme foi solicitado, mas devido ao tempo exíguo durante o mês de junho e julho deste ano com as festividades e os feriados que a Copa do Mundo de 2014 que restou ao grupo, coletar apenas 31 questionários que serviram de base

para análise. É importante frisar que o nosso museu fica dentro de um departamento da UFPE, sendo condicionado ao horário diurno da faculdade e quase sem nenhuma divulgação no meio museológico.

Primeira Categoria – Perfil do visitante:

O primeiro item do questionário apresenta o sexo dos respondentes, onde 48% eram do sexo feminino e 52% do sexo masculino. Outro item observado foi a idade de 0 a 10 anos 0%, de 11 a 20 anos 41,9%, de 21 a 30 anos 38,7%, de 31 a 40 anos 3,2%, de 41 a 50 anos 9,8%, de 51 a 60 anos 6,5% e acima de 60 anos 0%. Quanto ao estado civil 68% eram solteiros (as), 29% casados(as), 0% viúvos(as),3% divorciados(as). No que tange a escolaridade 45,2% possuem Ensino fundamental incompleto, 0% Ensino fundamental completo, 16,1% Ensino médio incompleto, 0% Ensino médio completo, 29% Ensino superior incompleto, 3,2% Ensino superior completo e 6,5% Pós-graduação. Questionados se exerciam algum tipo de atividade remunerada 55% disseram não e 45% sim.

Segunda Categoria – Avaliação do Museu:

O primeiro item questiona se é a primeira visita ao museu e 84% responderam que sim e 16% responderam que não. Caso mais de uma visita elencar a quantidade, entre 2 e 5 visitas 13%, entre 6 e 10 visitas 3% e entre 11 ou mais visitas 0%. Quanto à motivação da visita, neste tópico foi permitido assinalar mais de uma alternativa. 52% disseram querer conhecer o museu, 9,7% conhecer a exposição, 0% acompanhar amigos e 0% complementar a visita anterior, 36% estudar algum tema, 0% participar de atividade no museu, 0% assistir algum espetáculo, 0% levar os filhos ao museu, 3% conhecer coisas novas, 0% divertir-se e 0% outro motivo. Questionados se faziam a visita sozinhos ou acompanhados, 13% responderam que sim e 87% que não. Se não estão sozinhos quem acompanha? 0% a família, 11% amigos, 89% grupo organizado e 0% outros. Quanto ao nível de satisfação com a visita 55% relataram estar muito satisfeito, 39% satisfeito e 6% pouco satisfeitos

Neste caso todas as hipóteses não foram comprovadas. Por se tratar de um museu Universitário e voltado para pesquisa a maioria dos visitantes tem baixa escolaridade (ainda estão na fase da pesquisa escolar ou conduzidos por seus professores). A predominância um pouco maior do sexo masculino, Pode-se inferir que essa pequena margem de ultrapassagem do sexo masculino se dá pela presença deste museu ser dentro do centro de Tecnologia, pois há neste centro muitas graduações de predominância masculina.

Foram comprovadas as hipóteses: que a maior parte dos entrevistados estaria visitando o museu pela primeira vez e que o público idoso não freqüenta museus universitários.

3.CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando-se as hipóteses iniciais da pesquisa: a diferença entre homens e mulheres

não pode ser considerada desprezível tanto quanto à frequentação de museus como a não frequentação. A variável escolaridade se destaca como elemento de compreensão da frequência como da não frequência a museus.

Quanto maior a escolaridade, maior a incidência a museus; e o inverso, menor escolaridade, menor incidência a museus se confirmam como uma constante. De igual modo, ocorre o mesmo com a variável renda familiar: maior renda, maior contato; menor renda, menor contato.

Com esses resultados, nos parece que a escolarização e a renda são elementos-chave a serem considerados quando se trata de políticas públicas de acesso aos museus. Refletindo sobre o que nos faz perguntar sobre o grau de relevância dessas variáveis sobre o conjunto das práticas culturais, dentre elas, a ida a museus, pensar a visitação aos museus esbarra nas questões de

desigualdades socioeconômicas e socioculturais que marcam a sociedade brasileira. Em termos de políticas públicas, é valido analisar a implementação de meios de a acessibilidade social para a fruição de bens culturais por todos.

O estudo de público é importante tanto como ferramenta de conhecimento ("o olhar do outro, sob o local") e a adaptação das atividades dos museus aos distintos perfis de visitantes deve ser uma prioridade na gestão das instituições museológicas.

Voltando a importância da disciplina para os alunos de museologia e áreas afins, fica através deste artigo o valor da união entre a teoria e a pratica, para uma aprendizagem completa e podendo desde a graduação contribuir com as instituições museológicas por meio das pesquisas realizadas e compartilhadas com os museus pesquisados, docentes e discentes da área.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, A. M. Os públicos de museus universitários. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, São Paulo, v. 12, p. 205-217, 2002.

BRASIL, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Censo 2010 e PNAD 2010.Pesquisa sobre os Museus e seus públicos. Observatório de Museus e Centros Culturais. I Boletim, ano I, ago. 2006.

BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. Lisboa: Ed. Difel, 1989.

COSTA, Carlos, NUNES, Gilson e OLIVEIRA, Ana Cristina. Perfil dos cursos de graduação em Museologia do Brasil, In: OLIVEIRA, Ana Paula e OLIVEIRA, Luciane. Sendas da Museologia. Ouro Preto: UFOP, 2012.

MARTINS, Luciana. Que público é esse? Formação de públicos de museus e centros culturais. São Paulo: Percebe, 2012.

KOPTCKE, L. S. (org.). O Museu e seus Públicos. Negociação e Complexidade - Encontro Sobre a Pesquisa em Educação, Comunicação e Divulgação Científica em Museus - 2001, Rio de Janeiro:

Museu da Vida, Espaço Cultural FINEP, Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2001. 238p.

_____Bárbaros, escravos e civilizados: o público dos museus no Brasil, In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 31. Rio de Janeiro: IPHAN, 2005. p.184-205.

A NOVA MUSEOLOGIA E A INTERDISCIPLINARIDADE

Ana Cecília Rocha Veiga
anacecilia@arq.ufmg.br

Este artigo recupera brevemente as últimas teorias do universo museal, culminando na elaboração do conceito de Nova Museologia. Em seguida, aborda como a interdisciplinaridade e as metodologias de gestão, dentro desta nova perspectiva, podem contribuir significativamente com nossos museus e instituições culturais.

Palavras-Chave: Nova Museologia, Interdisciplinaridade, Gestão de Projetos.

A discussão acerca do museu e seus conceitos correlatos atingiu grande maturidade na segunda metade do último século. Personalidades da área tiveram extraordinário destaque na construção do caráter científico dessa ciência, destacando-se: Georges Henri Rivière (diretor do curso de Museologia do Louvre e diretor do ICOM), Hugues de Varine-Bohan (importante teórico do tema e também diretor do ICOM), sem esquecermos de Germain Bazin (responsável pela clássica visão histórica dos museus). O desenvolvimento de áreas correlatas – como a Conservação e Museografia/Expografia – estimulou o debate acerca do termo museu e, em seguida, da palavra Museologia. Ambas têm sido influenciadas por questões filosóficas e políticas, em especial no século XX, quando a visão tradicional dessa instituição e sua disciplina se confrontaram com novas visões.

> *A lo largo de nuestro siglo se han producido cíclicas invectivas contra la realidad y funcionalidad de los museos, en sincronía con los acontecimientos culturales, especialmente los artísticos. Una de las últimas ha coincidido con la crisis de la instituición y con la llamada "revolución romántica" de mayo de 1968. Situación que ha durado hasta prácticamente 1982, con una inflexión muy significativa en torno a 1977, año en que se abre al público el Centro Nacional Georges Pompidou, em París (FERNÁNDEZ, 1993, p. 24).*

Curadores e museólogos decidiam isoladamente o que merecia ser musealizado; conservadores outorgavam em seus próprios círculos o que deveria ser preservado; historiadores e cientistas de distintas áreas sacramentavam – em sua linguagem peculiar – o que precisava ser descrito e analisado; museógrafos e arquitetos demarcavam percursos e leituras obrigatórias; e o público, razão maior dos museus, assistia passivo a tudo isso, contentando-se em ser mero expectador no teatro pouco dançante da vida nos museus. Em soma, havia a desesperança da filosofia pós-moderna radical, que se conformava com o caos, tomando-o por inevitável, desestruturando qualquer

forma de linguagem clara e de metodologia para elaboração e disseminação do conhecimento. Essa crise da instituição museal acabou por conduzir a uma evolução teórica nos conceitos acerca dos museus. Tirando os museus de sua zona de conforto, pensadores como Devallées, Gabus, Cameron e Rivière, entre outros, procuravam um novo sentido para o museu e uma nova abordagem museológica para suas questões. "Alternativos, innovadores, heterodoxos incluso, los 'nuevos museos' resultan una consecuencia del desarrollo y revitalización recíprocas de que son deudores ellos y la museografía/museología (...)" (FERNÁNDEZ, 1993, p. 26).

A Mesa-Redonda de Santiago do Chile (ICOM, 1972), documento referência desse momento, vai delinear uma nova terminologia – o museu integral. Advogavam por uma mudança na instituição, reflexo das discussões que tomavam curso ao redor do mundo. A semente plantada em 1972 culminou no lançamento dos princípios de base para outra leitura museal, verificados na Declaração de Quebec (ICOM, 1984). A essa nova concepção, contraposta à visão tradicional, cunhou-se o nome de Nova Museologia, movimento que afirma a função social do museu e o caráter global de suas intervenções. O fato mais decisivo para a consolidação desta nova mentalidade talvez seja a fundação do MINOM-ICOM (International Movement for a New Museology - 1985, Portugal). Posteriormente, no Brasil, vale ressaltar a criação, em 2004, da ABREMC (Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários). Baseada na experiência dos ecomuseus (museus emanados da comunidade, referenciados no entorno natural e social) e dos museus comunitários, a Nova Museologia procura ser uma museologia ativa, em contraposição à museologia distanciada e passiva de antigamente. Os museus seriam dirigidos por três comitês: usuários, administradores e pessoal especializado. Museu vivo, participativo, interativo, em constante mutação, como a própria sociedade que o abriga.

> *Este novo movimento põe-se decididamente ao serviço da imaginação criativa, do realismo construtivo e dos princípios humanitários definidos pela comunidade internacional. Torna-se, de certa forma, um dos meios possíveis de aproximação entre os povos, do seu conhecimento próprio e mútuo, do seu desenvolvimento cíclico e do seu desejo de criação fraterna de um mundo respeitador da sua riqueza intrínseca. Neste sentido, este movimento, que deseja manifestar-se de uma forma global, tem preocupações de ordem científica, cultural, social e econômica. Este movimento utiliza, entre outros, todos os recursos da museologia (coleta, conservação, investigação científica, restituição, difusão, criação), que transforma em instrumentos adaptados a cada meio e projetos específicos (Declaração de Quebec, ICOM, 1984).*

Sobre a Declaração de Caracas (ICOM, 1992), Maria de Lourdes Horta (1995, p. 34) aponta como muito das considerações de Santiago foram repensadas, transformando os conceitos da museologia, não a "nova", mas a "atual", levando a clarificação das funções do museu. Outro termo, ainda que implícito, segundo Horta, obteve promoção. O museu integral (termo abrangente, mas

fugaz, etéreo) transforma-se em museu integrado à vida de uma comunidade. Nessa Declaração, procurou-se elucidar os desafios atuais da instituição, a saber: comunicação, patrimônio, liderança, gestão e recursos humanos.

A virada do milênio chega repleta de novos avanços e novos conflitos. A V Semana Nacional de Museus (2007) teve por mote "Somos todos Universais", visando discutir um tema controverso. Em 2002, diretores de museus europeus e americanos assinaram a "Declaração sobre a Importância e o Valor dos Museus Universais". Dentre os seus signatários, figuram grandes museus do mundo (Museu Britânico, MET, Prado, etc.). Deflagrada mediante a crescente pressão pela repatriação de bens culturais aos seus países de origem, procura amenizar sua situação sob a alegação de que estes consistem em museus universais, disponíveis a toda humanidade.

> *A declaração gerou muita polêmica, mostrando claramente que o "universal" que vale para alguns, não vale para outros. (...) Por isso, para pensar patrimônio universal é preciso indagar: quem decide o que é universal e o que não é universal? E para quê? (SANTOS, 2010, p.3).*

Para tais questionamentos, ainda há mesa posta.

Cheia de embates, inovações tecnológicas e desafios sociais é, portanto, a chegada do museu no século XXI. Além das novas demandas peculiares, surgidas desde meados do século passado, há um aumento estrondoso de público, fortalecendo sua importância e o seu papel social. Nesse cenário, o turismo vai exercer grande influência.

Em síntese, podemos perceber como a concepção dos museus encontra-se subordinada à história da humanidade, sua cultura, seus pensamentos filosóficos e religiosos, em um emaranhado de sentimentos e práticas denominado "tradição". Fernández vai apresentar em seu tratado de museologia uma excelente descrição sintética acerca da evolução do termo museu e sua concepção, resumo este que lançamos mão a seguir:

> 1. *Concepción alejandrina, como centro científico y universal del saber.*
>
> 2. *Concepción romana del museum, heredera del helenismo, como templo de las musas, pero introduciendo los matices del carácter privado y representativo del coleccionismo frente a la formulación colectiva del museo ptolomeico.*
>
> 3. *Concepción renacentista, el museo-colección, heredero directo de la concepción romana pero formulado como el más claro precedente del concepto moderno de museo.*
>
> 4. *Concepción ilustrada o el museo como instrumento científico y alojamiento (conservación) de los testimonios del saber y de la creación humanas.*

> *5. Concepción revolucionaria: el museo público como medio de cuestionamiento crítico y lección sociocultural.*
>
> *6. Concepción del siglo XX: el museo organizado, vivo y didáctico desde los antecedentes del "museo almacén".*
>
> *7. Concepción postmoderna: el museo como espectáculo en la ascensión y autolegitimación protagonística del espectador.*
>
> *8. Concepción finisecular (impredecible futuro del museo): desde la muerte del "invento ilustrado" (museo enciclopédico) a las alternativas fragmentadas, las redefiniciones socioculturales y el nacimiento de la multinacional museística (FERNÁNDEZ, 1993, p. 77).*

Museu, afinal de contas, é parte da cultura de um povo e de uma época. Cada período e cada cultura expôs o seu acervo à sua maneira. Como vemos o museu nos dias de hoje? Na contemporaneidade, apesar de tantos avanços conquistados, precisamos aprofundar ainda mais nossos conhecimentos teóricos sobre o museu e o patrimônio cultural, bem como dar um salto além no projeto moderno, que, ao contrário do que afirmam seus críticos, não morreu. Além disso, mostra-se possível buscar no diálogo o "algo mais" que nos levará novamente à razão sistematizada e ao trabalho interdisciplinar. A modernidade apresenta-se, portanto, como um projeto inacabado e, através deste "trabalho original do espírito", em busca de uma nova legitimidade calcada na razão, obteremos, nem valores absolutos, nem relativismo radical, mas sim, resultados dialógicos. Se a pós-modernidade nos trouxe alguns benefícios, como o aumento da tolerância, o respeito à pluralidade e o questionamento quanto à necessidade de intermediários "sacerdotais" para a busca da verdade e do conhecimento, aflorou na humanidade algumas de suas misérias. Modernidade, como um projeto vivo, aliado a uma reflexão crítica da pós-modernidade, pode nos conduzir ao caminho do meio e, esperamos, a uma maior sabedoria. Nesta jornada, vale andarmos com Habermas e sua "teoria da ação comunicativa".

Jürgen Habermas, filósofo alemão da contemporaneidade, em sua "Teoria da ação comunicativa", procurou demonstrar que os universais éticos, gradativamente banidos do discurso no último par de séculos, poderiam ser reavidos a partir de ações discursivas, uma vez que falar é uma forma de agir.

> *Como todo o agir, também o agir comunicativo é uma atividade que visa a um fim. Porém, aqui se interrompe a teleologia dos planos individuais de ação e das operações realizadoras, através do mecanismo de entendimento, que é coordenador da ação. (...) O telos que habita nas estruturas linguísticas força aquele que age comunicativamente a uma*

> *mudança de perspectiva; esta se manifesta na necessidade de passar do enfoque objetivador daquele que age orientado pelo sucesso, isto é, daquele que quer conseguir algo no mundo, para o enfoque performativo de um falante que deseja entender-se com uma segunda pessoa sobre algo (HABERMAS apud FERNANDES; PEDRON, 2008, p. 227-228).*

Habermas compreende ser possível atingir um acordo baseado na racionalidade, mesmo quando haja dificuldade para o consenso. Esse acordo dependeria de quatro aspectos: "a compreensibilidade do que está sendo dito, a verdade do que está sendo dito, a sinceridade do locutor e a adequação entre o que é dito e o contexto social em que é dito" (CONNOR, 1994, p. 113). Esse acordo, para ter legitimidade, precisaria ser não forçado e livre de qualquer constrangimento ou distorção, totalmente focado no estabelecimento da verdade. Ainda que a verdade não possa ser considerada única, permanente e transcendental, contudo, podemos universalizá-la através da dialógica racional e bem intencionada, calcada numa atitude ética.

> *Questões éticas estão relacionadas ao ponto de vista da primeira pessoa do plural (nós), de modo que se vinculam ao que os membros de uma determinada comunidade entendem como critérios (ou valores) que devem orientar suas vidas, isto é, o que pode ser considerado como o melhor para nós (Habermas, 2002, p. 38) – questões acerca das concepções de vida boa ou, pelo menos, de uma vida que não seja malsucedida (FERNANDES; PEDRON, 2008, p. 239).*

Se a situação ideal por Habermas proposta parece uma "conversa entre anjos" (para citarmos seus críticos), essa conversa poderia, por sua vez, ser "recomendada como orientação motivadora e operativa no âmbito do discurso sem precisar ser ou se tornar necessariamente concreta", assim como "a improvável perspectiva da paz universal e da boa vontade na terra não nos impede nem nos deve impedir de tentar minimizar os reais conflitos existentes no aqui e agora" (CONNOR, 1994, p. 113). O próprio Habermas, com a revisão denominada "guinada pragmática", depura seu trabalho, propondo a vinculação da questão do discurso à teoria da democracia, em que a desejada legitimidade seria alcançada pelo uso dos princípios democráticos e discursivos.

> *Se sob o olhar incauto a teoria de Habermas apresenta-se por demais intangível, ainda que a perspectiva de eliminarmos totalmente os ruídos da comunicação nos pareça longínqua, nem por isto devemos nos deter. O próprio Habermas é extremamente cônscio dos limites humanos e da realidade concreta, sem contudo se abater diante desta. Uma vitória parcial, ou até mesmo a peleja em si mesma, justifica-se. (VEIGA, 2005, p. 30-31)*

No âmbito cultural, espaços públicos como os museus caracterizar-se-iam por lugares dialógicos, racionais e democráticos, onde a participação individual e o direito coletivo estejam contemplados. Habermas nos coloca, portanto, diante de um grande e válido desafio: incluir o discurso nos processos decisórios de nossa sociedade e instituições. Aponta, como Arantes, para

a importância da cooperação interdisciplinar:

> *Nas sociedades estratificadas em classes, essas esferas da cultura são, na verdade, atividades especializadas que têm como objetivo a produção de um conhecimento e de um gosto que, partindo das universidades e das academias, são difundidos entre as diversas camadas sociais como os mais belos, os mais corretos, os mais adequados, os mais plausíveis, etc. (ARANTES, 1981, p. 9-10).*

O técnico (museólogo, arquiteto, historiador, conservador, etc.) seria, numa visão reificada, uma espécie de "sacerdote iluminado", detentor da verdade suprema.

> *Ora algoz, ora vítima, o técnico por vezes vê-se enredado em grilhões por ele mesmo estabelecidos. Urge roubar o fogo dos "deuses", ou mais, destruir o próprio Olimpo, através da fusão de anseios e visões, através do diálogo. Entendemos que o tema alonga-se, escapulindo ao foco desta proposta. Contudo, uma outra mesa de discurso, igualmente imperativa, precisava ser estabelecida: a dos próprios profissionais. Mesa esta que, justamente aqui, coloca-se como tema pertinente e inadiável. As áreas profissionais parecem verdadeiras ilhas, onde cada categoria elabora a sua própria história, seu próprio vocabulário e próprio proceder (em relação ao museu), que é, por natureza, interdisciplinar. (...) Além de uma equipe interdisciplinar, é preciso contar ainda com a multiplicidade de técnicos de uma mesma categoria profissional. Valores diversos estão em jogo, valores estes que condicionam o nosso olhar, por maior que seja nossa integridade intelectual e por mais isentos que nos proponhamos ser. O estudo do homem e suas atividades apresenta ao cientista uma aguda ironia, da qual não podemos nos furtar ou recusar: como peça ativa do jogo, jamais teremos uma visão desobrigada do tabuleiro, ao contrário, nosso olhar está condenado à perspectiva que – por trabalho, cultura, sorte ou destino – nos aprouver. Por mais que nos esforcemos para obter uma outra posição estratégica, sempre se resumirá a uma posição (VEIGA, 2005, p. 32-33, itálicos acrescidos).*

Como bem esclarece CHAUY (2002, p. 35), quem olha, não olha somente para algum lugar, mas como também de algum lugar. Tal realidade inexoravelmente nos condiciona, podendo ser o olhar do outro e a diversidade de formações um depurador de diálogos e intenções. Na interdisciplinaridade encontraremos o remédio para nossas próprias limitações e vicissitudes.

> *Para atingir este objetivo e integrar as populações na sua ação, a museologia utiliza-se cada vez mais da interdisciplinaridade, de métodos contemporâneos de comunicação comuns ao conjunto da ação cultural e igualmente dos meios de gestão moderna que integram os seus usuários (Declaração de Quebec, ICOM, 1984).*

Foi nas últimas décadas que os acima mencionados meios de "gestão" e "planejamento" tornaram-se palavras de ordem na busca por projetos consistentes e eficazes, inclusive no campo museológico. O próprio ICOM (2004), com seu manual "Como gerir um museu", reforça a importância do correto gerenciamento, tanto de pessoal, quanto do museu per si. As metodologias de gestão vão ao encontro ainda da função social dos museus. Em busca do exercício pleno dessas

funções, de um usuário mais consciente e de um acervo mais disponível, intelectual e fisicamente, colocam-se à disposição dos profissionais do campo museal as ferramentas gerenciais. Acreditamos, firmemente, na potencialização proporcionada por essas ferramentas e pela interdisciplinaridade, sendo este artigo nossa modesta contribuição para o debate e fortalecimento dos museus, dentro de uma nova museologia, uma nova perspectiva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Antônio Augusto. O que é cultura popular? São Paulo: Brasiliense, 1981.

CONNOR, Steven. Teoria e valor cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

FERNANDES, Bernardo Gonçalves; PEDRON, Flávio Quinaud. O Poder Judiciário e(m) crise. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2008.

FERNANDÉZ, Luis Alonso. Museologia: introducción a la teoria y práctica del museo. Madrid: Istmo, 1993.

HORTA, Maria de Lourdes. Comentários sobre Declaração de Caracas. In: ARAÚJO, Marcelo; BRUNO, Maria Cristina Oliveira. A memória do pensamento museológico contemporâneo – documentos e depoimentos. Brasil: ICOM, 1995.

ICOM. Mesa-Redonda de Santiago do Chile. Chile: ICOM, 1972.

ICOM. Declaração de Quebec. Canadá: ICOM, 1984.

ICOM. Declaração de Caracas. Venezuela: ICOM, 1992.

ICOM; UNESCO. Como gerir um museu: manual prático. Paris: 2004.

SANTOS, Paula Assunção. De museu universal a patrimônio universal: uma questão polícia. V SEMANA NACIONAL DE MUSEUS EM REVISTA – 2007. Disponível em: <http://www.museus.gov.br>. Acesso em: 19 out. 2010.

VEIGA, Ana Cecília Rocha. Gestão de Projetos de Museus e Exposições. Belo Horizonte: C/Arte, FAPEMIG, 2013.

VEIGA, Ana Cecília Rocha. Mapeamento urbanístico: a materialidade da dimensão intangível do patrimônio cultural urbano. 2005. 357 f. Dissertação (Mestrado). NPGAU/Universidade Federal de Minas Gerais.

A LIMINARIDADE DAS CASAS MUSEUS: CONSIDERAÇÕES SOBRE A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO INTERMEDIÁRIO NO CAMPO DA MUSEOLOGIA

Clovis Carvalho Britto[1]
clovisbritto5@hotmail.com

Suely Moraes Cerávolo[2]

O artigo analisa o modo como a trajetória da Museologia configura uma institucionalização do intermediário a partir de sua construção e fortalecimento como campo de produção simbólico. Nesse sentido, visualiza em que medida as Casas Museus enquanto instituições liminares consistem em metáfora e metonímia para a compreensão da sociedade brasileira e da Museologia.

Palavras-chave: Casas Museus, Liminaridade, Museologia.

Uma casa tem muita vez as suas relíquias, lembranças de um dia ou de outro, da tristeza que passou, da felicidade que se perdeu. Supõe que o dono pense em as arejar e expor para teu e meu desenfado. Nem todas serão interessantes, não raras serão aborrecidas, mas, se o dono tiver cuidado, pode extrair uma dúzia delas que mereçam sair cá fora.

Machado de Assis (1994)

O reconhecimento da trajetória da Museologia enquanto campo do conhecimento, os embates em torno da natureza do denominado conhecimento museológico, os fundamentos que lhe caracterizam, os dilemas em torno da pluralidade de concepções e do emprego polissêmico de determinadas palavras, consistem em itinerários fundamentais para a compreensão da institucionalização e tentativas de sua consolidação enquanto espaço de produção simbólico (Cf. CERÁVOLO, 2004). Nesses termos, José Mauro Matheus Loureiro (2005), destaca a necessidade de uma definição clara de seu estatuto epistemológico, especialmente no intuito de evidenciar os parâmetros epistêmicos que respaldariam sua cientificidade, visto que resulta de um conjunto diversificado de saberes e discursos de caráter teórico e instrumental.

Tais embates, além de salutares para as configurações de um campo do saber, consistem na mola propulsora que orienta as transformações, as rupturas e sua própria periodização, dito de outro modo, a sua reestruturação permanente. Isso faz reconhecermos a Museologia como um espaço de possíveis expressivos, um campo de produção simbólico nos termos instituídos por Pierre Bourdieu (1998) que, por sua vez, demonstra que é uma prática atravessada constantemente por jogos de poder. Nesses termos, se enquadram as propostas teórico-metodológicas, seus autores,

as discussões sobre os objetos de estudo e as tensões entre aqueles que defendem estarem superadas (ou não) as discussões a respeito do estatuto científico da Museologia.

A busca pela distinção é um dos motores do campo, formadora da crença que sustenta o jogo de linguagens que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas que nele se geram, a exemplo dos embates apresentados por Suely Moraes Cerávolo (2004) quando inventariou os delineamentos instituídos em prol de uma teoria (ou teorias) para a Museologia.

De acordo com Bourdieu (1996), os campos de produção cultural propõem aos envolvidos um espaço de possíveis que orientariam as buscas e definiriam problemas, referências e marcas intelectuais. Espaços que propiciam que os produtores sejam situados, datados e relativamente autônomos em relação às determinações do ambiente social e que transcendem a singularidade dos agentes, funcionando como um sistema comum de coordenadas onde "mesmo que não se refiram uns aos outros, os criadores contemporâneos estejam objetivamente situados uns em relação aos outros" (p. 54). A reflexão sobre a Museologia não escapa a essa lógica e o método "estabelece a existência de uma relação inteligível entre as tomadas de posição (as escolhas dentre os possíveis) e as posições no campo social" (p. 54). Desse modo, o campo da Museologia é considerado como um microcosmo social, espaço de relações objetivas entre posições. A estrutura, segundo essa concepção, é estruturante, sujeita a constantes reconstruções e integrada por fissuras onde os agentes atuam com relativa liberdade para o desenvolvimento de seus potenciais e criatividades.

Isso se torna evidente nos embates pelo monopólio da competência científica. Nesses termos, a Museologia busca a afirmação de uma posição no campo científico que, por sua vez, também é um sistema de relações objetivas entre posições adquiridas onde o que está em jogo é

> *o monopólio da autoridade científica definida, de maneira inseparável, como capacidade técnica e poder social; ou, se quisermos, o monopólio da competência científica, compreendida enquanto capacidade de falar e de agir legitimamente (isto é, de maneira autorizada e com autoridade), que é socialmente outorgada a um agente determinado (BOURDIEU, 1983, p. 122).*

No caso da Museologia é evidente que ainda não se constitui em um campo científico fortemente autônomo, o que não quer dizer que está imune às lutas em torno de produtos como "reputação", "competência", "prestígio" e "autoridade". A própria ementa do Grupo de Discussão "Perspectivas Acadêmicas da Museologia" do I Seminário Brasileiro de Museologia (SEBRAMUS), integra a "batalha" no campo de produção simbólico ao fabricar a crença de que, na atualidade, a discussão sobre a natureza científica da Museologia parece estar superada no Brasil "frente ao crescimento exponencial da área no que concerne à formação acadêmica, às políticas públicas, à

ampliação social e cultural dos processos de musealização e à profissionalização" (2014).

Se a luta pela distinção é a luta pela instituição de uma diferença legítima, que ao mesmo tempo destaca e identifica os espaços de fabricação de crenças, no caso de um campo cuja interdisciplinaridade (ou transdisciplinaridade como preferem alguns) é parte constitutiva, como é o caso da Museologia, se torna mais problemática. Isso porque recorre, quase sempre, "a teorias, conceitos, autores e métodos de áreas afins e nas quais muitas vezes se situa o ponto de observação da problemática que pretendemos estudar" (CERÁVOLO, 2014, p. 2).

Essas reflexões contribuem para reconhecermos a Museologia como um campo do conhecimento cuja liminaridade ou, uma institucionalização do intermediário, é parte constituinte de sua formação. Talvez seja essa uma das diferenças legítimas que configurem o campo e os processos de musealização. Questão que se torna duplamente significativa quando visualizamos a configuração das Casas Museus e o modo como podemos classificá-las como metáforas e metonímias da sociedade brasileira e das tensões em torno da Museologia.

AS CASAS MUSEUS: MUSEOLOGIA NO ENTRE-LUGAR

A topofilia desenvolvida por Gaston Bachelard (2008), em A poética do espaço, reflete sobre os valores e as imagens poéticas dos espaços de posse, louvação e afeto, dissecando entre exterioridade e intimidade, a instituição de uma memória espacializada, fossilizada no espaço. Segundo suas análises, a casa seria um espaço privilegiado por nos fornecer simultaneamente imagens dispersas. Consiste em uma espécie de atração de imagens e uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos. A casa enquanto um espaço mnemônico às vezes apresenta sótão e porão, múltipos corredores e quartos que, por sua vez, são repletos de gavetas, cofres, armários, guardam o tumultuado mundo de lembranças e esquecimentos e testemunham uma necessidade de segredo e uma inteligência do esconderijo.

Da caverna ao museu atravessamos milênios associando sua imagem ao refúgio, à proteção. Gilberto Freyre (1979), ao estudar as mediações entre Casas Grandes e Senzalas, concluiu que a nossa relação com a casa pode ser associada com a que temos com o ventre materno, o abrigo do útero. Força que se aprofunda nos impactos que sentimos do contato com a casa natal, na casa provisória, no exílio (in) voluntário ou em nossa última morada. Não por acaso, Roberto DaMatta (1997) afirma que "casa" e "rua" são categorias sociológicas para os brasileiros, para além de espaços físicos e comensuráveis. Seriam domínios culturais institucionalizados, pautados por contrastes, complementaridades, oposições, que reconhecem o Brasil como uma sociedade relacional.

Poderíamos aproximar da interpretação de Mary Pratt (1999) quando concebe fronteiras como "zonas de contato" entre diferentes povos e culturas, constituindo, ao mesmo tempo, um limite para os portadores de culturas específicas e múltiplas possibilidades de transformação dos agentes do lugar, a partir da colaboração e dos antagonismos. Questão que se complexifica quando consideramos esse espaço não apenas fronteiriço, mas diluidor de fronteiras. Uma espécie de soleira que adquiriu centralidade, moldura que se tornou obra, segundo códigos de sociabilidade impactados pelo trânsito e pela permanência. Daí pensar os espaços entre a casa e a rua, o privado e o público, a casa e o museu, como espaços de agenciamento, espaços rizomáticos. Um rizoma possui formas diversas, conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e seus traços não remetem obrigatoriamente a traços de mesma natureza, colocando em jogo regimes de signos muito diferentes. Um rizoma é aliança, é um entre, "não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 37). Espaço rizomático ou um espaço liminar, nos moldes como configurou o antropólogo Roberto DaMatta (2000), visualizando espaços dessa natureza como importantes na configuração das sociabilidades:

> *Como, então, tomar o limem e o paradoxal como negativos em sistemas relacionais, como o Brasil, uma sociedade feita de espaços múltiplos, na qual uma verdadeira institucionalização do intermediário como um modo fundamental e ainda incompreendido de sociabilidade é um fato social corriqueiro? Como ter horror ao intermediário e ao misturado, se pontos críticos de nossa sociabilidade são constituídos por tipos liminares como o mulato, o cafuzo e o mameluco (no nosso sistema de classificação racial); o despachante (no sistema burocrático); a(o) amante (no sistema amoroso); o(a) santo(a), o orixá, o 'espírito' e o purgatório (no sistema religioso); a reza, o pedido, a cantada, a música popular, a serenata (no sistema de mediação que permeia o cotidiano); a varanda, o quintal, a praça, o adro e a praia (no sistema espacial); o 'jeitinho', o 'sabe com quem está falando?' e o 'pistolão' (nos modos de lidar com o conflito engendrado pelo encontro de leis impessoais com o prestígio e o poder pessoal); a feijoada, a peixada e o cozido, comidas rigorosamente intermediárias (entre o sólido e o líquido) no sistema culinário; a bolina e a 'sacanagem' (no sistema sexual) (DAMATTA, 2000, p. 14).*

Essa institucionalização do intermediário pode ser visualizada nas fissuras e reentrâncias que surgem ao se falar e pensar a Museologia. Seja nas tensões constitutivas enquanto campo de produção cultural a partir do encontro com diversos outros campos, nas diferentes concepções teóricas, nos impasses em torno de seu estatuto científico, seja na publicização de objetos e espaços até então pertencentes à instância do privado, da intimidade. Surge, assim, uma necessidade de repensar os Museus a partir de referenciais teórico-metodológicos que expliquem os impactos em torno dessa nova configuração.

Os museus são instituições que demarcam relações de poder e acionam narrativas polissêmicas que, por excelência, integram e transformam o campo de produção simbólico. De acordo com a definição da Lei n.º 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que Instituiu o Estatuto de Museus no Brasil:

> *Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.*

Desse modo, compreender as Casas Museus ou Museus Casas constituiria uma significativa estratégia para visualizar as "batalhas das memórias" fossilizadas no espaço dos Museus e por extensão da Museologia. Para além das diferentes tipologias levando em conta informações históricas, artísticas, arquitetônicas e sociais (de personalidades, de colecionadores, de eventos históricos, da sociedade local, ancestrais etc.), o que nos interessa é perceber nestes museus que o documento/monumento é a simbiótica relação entre o edifício, a coleção e o proprietário – anfitrião do espaço (Cf. PUIG, 2011). Aqui, torna-se importante a afirmação de Aparecida Rangel (2007) quando destaca a preocupação de que o Museu Casa não fique engessado pelo conceito: "não somos mais uma casa, nem "somente um museu"; somos o somatório destes dois universos ricos em possibilidades de atuação" (grifo da autora, p. 83). Vislumbramos, assim, um trânsito entre as dimensões pública e privada ao concebermos a própria casa como uma peça fundamental do museu.

Questão que se complexifica quando observamos, muitas vezes, que a Casa Museu e as demais estratégias de produção da crença contribuem para que o indivíduo homenageado (anfitrião ou colecionador) esteja mais vivo post mortem do que quando ele estava entre nós. Nesse sentido, buscamos compreender as estratégias de manipulação da memória dos titulares e os lucros simbólicos e materiais decorrentes dessa manipulação. Tarefa empreendida em vida pelos integrantes do campo de produção simbólico em busca do estabelecimento de legitimidades manifestas nas formas de prestígio, autoridade e distinção (Cf. BOURDIEU, 1996). As lutas pela distinção são constantes e torna-se necessário um contínuo processo de reavaliação, reinvenção e reverberação da memória dos agentes a quem se pretende "imortalizar" (Cf. ABREU, 1996). Na verdade, os museus possuem valor estratégico nesse processo, já que consistem em indícios e manifestação material de determinados aspectos da trajetória e das obras que interessam consagrar. Surgem, assim, mecanismos que conferem legitimidade (e ilegitimidade) a ações empreendidas em nome

da prevalência de determinadas leituras sobre o passado (versões concorrentes) e do monopólio do direito de falar sobre o passado (capitais diferenciados).

É por essa razão que seguimos a opção de Luciana Heymann (2004) ao visualizarmos como os museus interferem na construção de legados. Não apenas como herança material e política deixada às gerações futuras, mas entendidos como investimento social em virtude do qual uma determinada memória individual é transformada em exemplar ou fundadora de um projeto, ou, em outras palavras, ao trabalho social de produção da memória resultante da ação de "herdeiros" ou "guardiães": "a produção de um legado implica na atualização constante do conteúdo que lhe é atribuído, bem como na afirmação da importância de sua rememoração" (p. 3). Talvez, por isso, quando uma casa é transformada em museu, as estratégias de musealização de espaços privativos colaborem para a edificação e para a obtenção de lucros simbólicos e materiais na esfera pública e vice-versa.

Pensando sob esse prisma, todo Museu, e especialmente as Casas Museus, seriam locais privilegiados para a compreensão/atualização da Museologia, espaço por excelência da liminaridade. Neles, a comunicação/educação, a conservação e a pesquisa/documentação também se insinuariam no entre-lugar, provocando constantes agenciamentos e conformando aquilo que Mário Chagas (2005) concebe como imaginação museal:

> *É com base nessa imaginação que os museus são produzidos, reconhecidos, lidos, inventados e reinventados. A minha sugestão é que a imaginação museal seja compreendida como a capacidade humana de trabalhar com a linguagem dos objetos, das imagens, das formas e das coisas. A imaginação museal é aquilo que propicia a experiência de organização no espaço - seja ele um território ou um desterritório - de uma narrativa que lança mão de imagens, formas e objetos, transformando-os em suportes de discursos, de memórias, de valores, de esquecimentos, de poderes etc., transformando-os em dispositivos mediadores de tempo e pessoas diferentes (CHAGAS, 2005, p. 57).*

A casa museu enquanto espaço de experimentação da imaginação museal também abriga sonhos e fazem sonhar. Nesse intermezzo, contribuiria, seguindo as provocações de Mário Chagas (2011), para colocar em xeque determinadas certezas no intuito de visualizar o lugar dos museus e das casas na sociedade; o lugar dos habitantes nas casas e dos agentes nos museus; o valor estético e político das casas museus; além de suas expressões poéticas, políticas e filosóficas:

> *Afinal de contas, por que essa casa – e exatamente essa casa – foi transformada em casa museu? Por que essa casa deixou de servir como habitação de pessoas, foi ressignificada, e passou a ser um espaço explicitamente poético e político? Por que a vontade de memória,*

> *a vontade de patrimônio e a vontade de museu se concentraram nessa casa – e exatamente nessa casa – transformando-a num espaço de teatralização do passado e de criação de memórias do futuro? (...) As casas museus e os seus objetos servem para evocar nos visitantes lembranças de seus antigos habitantes, de seus hábitos, sonhos, alegrias, tristezas, lutas, derrotas e vitórias; mas servem também para evocar lembranças das casas que o visitante habitou e que hoje o habitam (CHAGAS, 2011, p. 2).*

Essa característica, que nas Casas Museus adquire contornos mais evidentes, pode ser visualizada em qualquer outra tipologia de museu e, por extensão, na Museologia. Marcadamente transversal, a Museologia é constituída a partir do entrecruzamento de diferentes outros campos, de constantes deslocamentos que configuram os jogos de saber e de poder. Conforme destacou Jô Gondar (2005), a proposta transdisciplinar coloca em xeque a disjunção entre as disciplinas, atravessando domínios separados e produzindo efeitos de transversalidade entre diversos saberes. Dessa forma, o dissentimento geraria invenções e novas idéias, "problemas que até então próprios de um campo de saber atravessam seus limites e fecundam outros. (...) É um conceito em movimento. Por esse motivo, ele jamais poderá configurar-se em uma definição estanque e unívoca" (GONDAR, 2005, p. 15).

A liminaridade que engendra interdependências e sínteses atravessa a Museologia (ou Museologias) que enquanto campo de produção simbólico instituído a partir do entre-lugar de diferentes outros campos (e, por isso, também feita de espaços múltiplos e transversais), transita entre a casa e a rua, acompanhando as mediações culturais, as adaptações e possibilidades tão caras à sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ASSIS, Machado de. As relíquias da Casa Velha. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. O campo científico. In: ORTIZ, Renato (Org.). Pierre Bourdieu. São Paulo: Ática, 1983.

CERÁVOLO, Suely Moraes. Pesquisa Museológica II. Plano de curso. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2014.

CERÁVOLO, Suely Moraes. Delineamentos para uma teoria da Museologia. Anais do Museu Paulista, Universidade de São Paulo, v. 12, jan/dez, 2004.
CHAGAS, Mário. A poética das casas museus de heróis populares. Revista Mosaico, Rio de Janeiro, n. 4, 2011.
CHAGAS, Mário. Pesquisa museológica. MAST Colloquia, Rio de Janeiro, v. 7, 2005.
DAMATTA, Roberto. Individualidade e liminaridade: considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade. Mana, v. 6, n.º 1, 2000.
DAMATTA, Roberto. A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
FREYRE, Gilberto. Oh de casa!: em torno da casa brasileira e de sua projeção sobre um tipo nacional de homem. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais; Rio de Janeiro: Artenova, 1979.
GONDAR, Jô. Quatro proposições sobre memória social. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (Orgs.). O que é memória social? Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.
HEYMANN, Luciana Quillet. Cinqüenta anos sem Vargas: reflexões acerca da construção de um "legado". XXVIII Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu, 2004.
LOUREIRO, José Mauro Matheus. O objeto de estudo da Museologia. MAST COLLOQUIA, n.º 5, Rio de Janeiro, 2005.
PRATT, Mary Louise. Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação. São Paulo: EDUSC, 1999.
PUIG, Renata Guimarães. A arquitetura de Museus-casa em São Paulo (1980-2010). Dissertação (Mestrado em Interunidades em Estética e História da Arte), Universidade de São Paulo, 2011.
RANGEL, Aparecida. Vida e morte no museu-casa. Revista Brasileira de Museus e Museologia, IPHAN, n. 3, 2007.

ENSAIO SOBRE MODELOS DE GESTÃO APLICADOS ÀS INSTITUIÇÕES MUSEOLÓGICAS

Carlos Alberto Santos Costa
solracoteb@gmail.com
carloscosta@ufrb.edu.br

O objetivo deste artigo é alertar acerca da necessidade dos museus se profissionalizarem como instituições gerenciais, sobretudo perante o desenvolvimento do cenário museológico atual, assumindo suas características específicas de acordo com a sua missão e finalidades. A partir desta linha de argumentação, apresenta quatro modelos de gestão, que sintetizam como as diferentes instituições museológicas se organizam gerencialmente.

Palavras-chave: Museus, Atualidade, Administração, Modelo de Gestão.

Durante muito tempo as instituições museais foram vistas como organismos com a finalidade de manutenção de coisas velhas e, justamente por esta característica, não seriam tão necessárias ao meio social, haja vista existirem questões supostamente mais prementes a serem observadas. Esta visão fez com que tais instituições ficassem à margem das políticas públicas e, no plano social, entendidas como campos de atuação menos importantes, destinados aos diletantes, que nestes espaços trabalhavam por amor à causa. Curiosamente, uma visão contrária também era aceitável; paira no seio social, igualmente, a idéia de que as instituições museais eram espaços de pessoas refinadas, cultas, que utilizavam estes locais como campo de manutenção de status social. Isto é, seja do cenário da subjugação à promoção, as instituições museais eram bem vindas; cabe frisar que, no senso comum, ambas as idéias se mantêm com muita força.

Entretanto, seja numa ou noutra visão, tais entidades eram tratadas como coisa distante, deslocada do fazer social. Por outro lado, não podemos deixar de considerar que esta distância fez com que os "profissionais de museus" (FUNARI, 2007) fossem considerados seres exóticos, que atuavam numa zona de conforto desconhecida por todos, destacados da sociedade que se inserem.

Com o crescimento exponencial assistido no campo museal brasileiro nos últimos onze anos, a área galgou novos patamares, de grande vulto e de conseqüências nacionais, que colocaram as instituições museais e, consequentemente, seus profissionais, em um novo enfoque. Assistimos a criação de um Sistema Brasileiro de Museus, de uma Política Nacional de Museus, de programas de fomento sistemático à cultura, em especial a área de museus, bem como a interiorização dos recursos, a criação compartilhada com a classe e posterior sanção de um Estatuto dos Museus (Lei nº 11.904/2009) e, aquilo que seria o resultado concreto e mais substantivo desta fase, a criação de um Instituto Brasileiro de Museus (Lei nº 11.906/2009)[1].Em síntese, museu e museologia passaram a ser questões de Estado.

De outro lado, reverberando o mesmo impulso e cenário favorável que proporcionou o

crescimento de políticas públicas para área, caminhando paralelamente, e com incentivos advindos do Ministério da Cultura e de programas de expansão universitária do Ministério da Educação, no plano acadêmico presenciamos a criação de novos cursos de formação em museologia, em sua maioria criados em universidades federais. No mesmo período de onze anos, saímos de um patamar de dois cursos de graduação (UNIRIO e UFBA) para quinze (UNIBAVE, UFPEL, UFRB, UFS, UFRGS, UFOP, UFPE, UnB, UFG, UFPA, UFSC, UFMG e FAECA Dom Bosco), bem como a criação de cinco cursos de formação stricto sensu em museologia (mestrado e doutorado na UNIRIO/MAST; mestrados na USP, na UFBA e na UFPI). Dessa forma, hoje o Brasil dispõe de cursos de formação museológica em todas as regiões do país. Ademais, o número de periódicos especializados, que permitem a divulgação de conhecimento produzido na área, cresceu de maneira surpreendente: detemos hoje desde periódicos estudantis àqueles de publicação e divulgação de pesquisas de excelência acadêmica. E, neste panorama, não poderíamos deixar de citar a realização sistemática de eventos museológicos e, em especial, àquele bianual que é, sem dúvida, o maior evento da museologia brasileira, com natureza política, que congrega boa parte dos profissionais atuantes no ramo: o Fórum Nacional de Museus. No campo acadêmico, não poderíamos deixar de citar o I Seminário Brasileiro de Museologia (I Sebramus), que busca inserir a efervescência do campo museológico no panorama de produção científica e, por que não, das políticas de CT&I.

Com os patamares que os temas museu e museologia alcançaram no país, impõe-se a necessidade de pensá-los de maneira ampla, dialogando com todas as áreas de conhecimento, no sentido de dar continuidade aquilo que foi conquistado, ao tempo que encontrar formas de atuação e condução destes avanços que sejam criativas, tecnicamente viáveis, cientificamente justificadas, amplamente aceitas e, sobretudo, socialmente justas.

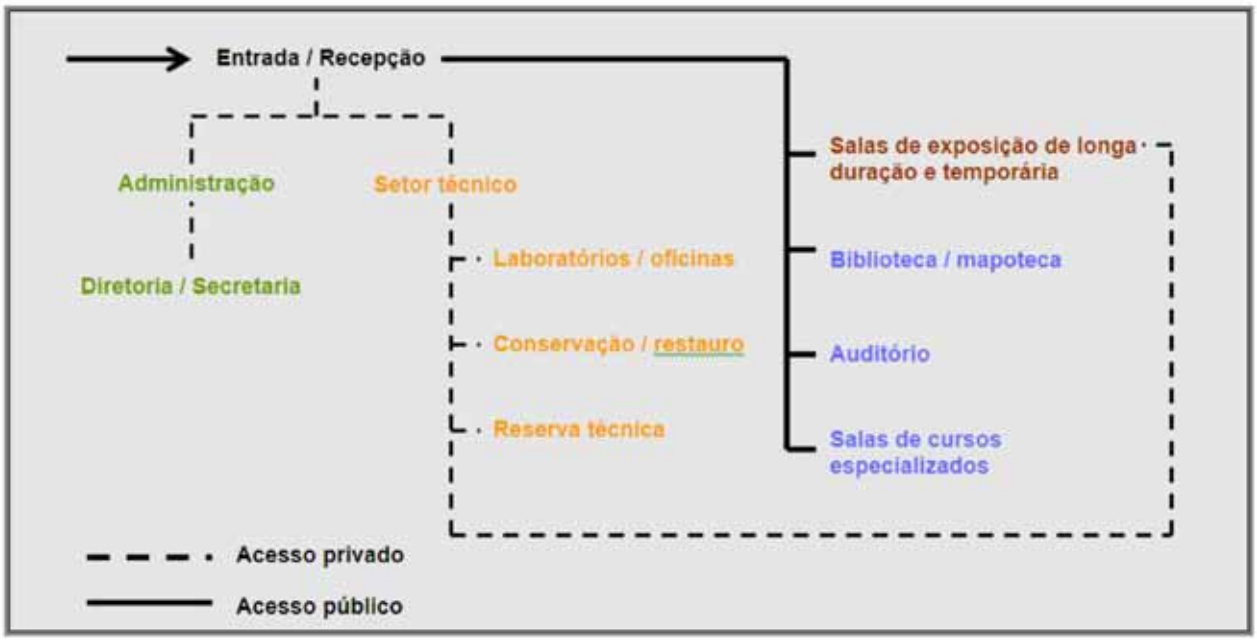
Neste sentido, as instituições museais já não são tão distantes da sociedade nem, por outro lado, cabe aos profissionais destas instituições caírem na ilusão de acreditar que museu e museologia são paraísos de poucos entendidos, que criam nichos de atuação estanques e destacados da realidade, ou equivocadamente acreditam que são exclusivos de alguns poucos elegidos por critérios legais. Admitir estas posturas seria o mesmo que enclausurar os profissionais de museus num mundo próprio, demonstrando muito mais o medo do novo do que interagindo com as perspectivas atuais da área. Cabe, efetivamente, pôr em prática a tão falada interdisciplinaridade e entender que nem o museu e nem a museologia são temas específicos de uma profissão. Este é um postulado epistemologicamente pouco aceito. O museu, em seu conceito mais amplo, é um fenômeno social e a museologia, como conhecimento aplicado, é orientada para a sociedade; assim, não estamos alheios aos benefícios e às mazelas sociais que vierem a ocorrer. Este não é mais um pressuposto, senão um fato.

Neste cenário de mudança técnica e epistemológica da área, que causa alegria para uns e

desconforto para outros, têm ganhado grande vulto as discussões sobre o tema gestão de museus, não que o mesmo fosse desconhecido; o fato é que se altera o enfoque. Quando, no passado, se pensava em gestão de museus, o tema era compreendido do ponto de vista exclusivamente técnico, relacionado a organização e desenvolvimento das questões museográficas (SCHEINER, 1994). De modo geral, esta era a compreensão de gestão museal. Na atualidade, sobretudo nos últimos 15 anos, a discussão ganhou novo fôlego e os museus passaram a ser observados não apenas pelas questões técnicas, mas como instituições passíveis de aplicação dos meios de administração corriqueiramente utilizados em outras instituições, inclusive empresariais, tendo como foco o atendimento de sua atividade fim, planejamentos detalhados com metas a serem alcançadas em tempos determinados, privilegiando-se parcerias e as ações extra-institucionais (AMATO, 2004; BOYLAN, 2004; CÂNDIDO, 2014; CHATELAIN, 2010; DAVIES, 2001; FÉLIX, 2013; GONZÁLEZ, 2011; GOMES et al., 2005; LORD & LORD, 2001; MASON, 2004; MORRIS, 2001; PERRON, 2013; SERRA, 2007; SOREN, 2010; SUCHY, 2006; TURBIDE et al., 2010; WILLIE, 2003; ZBUCHEA, 2013). Neste sentido, a maneira que o museu é compreendido no plano administrativo também conforma um elemento essencial na condução das ações institucionais. É este o nosso objetivo. Buscaremos, neste artigo, discutir, do ponto de vista da concepção conceitual, modelos de gestão aplicáveis às instituições museais, no sentido de perceber como as compreendemos, ou mesmo como as conduzimos.

Antes de tratar, especificamente, sobre modelos de gestão, cabe definir o que estaremos abordando. Primeiro, a palavra modelo deriva do latim, *Modulus*, que quer dizer forma, molde. Por sua vez, gestão deriva do verbo gerir, que significa administrar, gerenciar, que, no plano análogo ao termo anterior significa algo a ser seguido (CUNHA, 1986). Desta forma, modelo de gestão determina gerir partindo de um exemplo. Entende-se que o modelo de gestão seria um dos fatores que determinariam a eficiência de uma instituição, evitando-se perdas, prejuízos e desorganização.

Quando pensamos em gestão institucional, a primeira idéia que vem a mente é a figura de um diretor demandando questões a serem resolvidas, direcionando as ações das pessoas que movem à instituição. Ao admitirmos esta perspectiva, pautada na ótica de observação do senso comum, e que certamente não estará muito distante da realidade, estamos entendendo que a função gestora de um museu é uma obrigação exclusiva do diretor e, consequentemente, a ele cabe definir e responder sobre a instituição, à margem de seu corpo técnico. Ou seja, trata-se de um modelo extremamente centralizador, no qual um equívoco qualquer do administrador conduzirá a ruína da instituição.



Modelo 1: *Gestão centralizada, de hierarquia vertical, cuja direção aparece distinguida dos outros setores, separada, dos demais setores institucionais.*

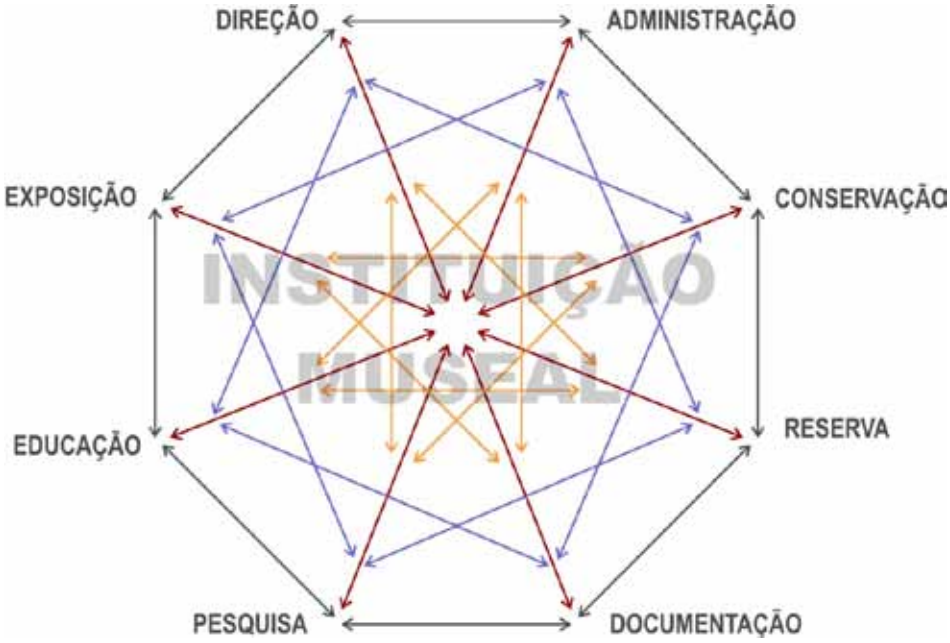
Indo de encontro com este modelo, o diretor não pode ser o cérebro da instituição, de maneira a não ser visto como definidor de todas as ações realizadas. O diretor deve ser entendido, sim, como o sujeito encarregado de fazer a instituição funcionar com objetivos comuns, coerentes com a missão e, no âmbito externo, conseguir, possibilitar ou permitir que seu corpo técnico possibilite os meios para que ocorra o desenvolvimento a partir de meios inter e extra institucionais. Embora em nossa ótica este seja o modelo mais equivocado, parece o que mais tem força. Este seria o chamado modelo centralizado, de hierarquia vertical.

Saindo deste modelo e partindo para o campo oposto, novos sistemas de gestão institucional, adotados em empresas de grande porte com capital privado e, sobretudo, internacional, já não utilizam, sequer, o regime de hierarquias nas relações de trabalho. Não existem chefes, muito menos ordenados. Existem, sim, demandas a serem executadas. Definem-se, prioritariamente, quais são as ações necessárias para que o organismo atinja a sua meta. Esta definição gerará demandas, que serão entendidas e registradas num software, que classificará, automaticamente, sua possível resolução. Dependendo da qualificação de tais demandas, elas serão encaminhadas, pelo sistema, ao técnico correspondente, de maneira que ele terá um prazo para resolver e dar baixa no sistema. Estas demandas, caso sejam de interface técnica e de acordo com sua qualificação e inserção no sistema, poderão ser resolvidas por mais de um técnico. Isto implica em considerar que não existe um chefe nem um subordinado, mas todos são chefes de todos e, consequentemente, todos são subordinados de todos. Trata-se de um modelo de hierarquia horizontal.

Modelo 2: *Gestão descentralizada, de hierarquia horizontal, cuja direção aparece no mesmo patamar e com o mesmo nível de responsabilidades e atribuições que os técnicos*

A princípio, este modelo leva a acreditar que nas ações cotidianas da organização ocorrerá um "jogo de empurra", no qual ninguém se responsabiliza por falhas ou por problemas, na medida em que todos são teoricamente iguais. Contudo, isto tende a acontecer com pouca freqüência, uma vez que os indivíduos têm metas técnicas/econômicas a cumprir, que dependerá de sua execução de atividades e do trabalho necessariamente em grupo. Ou seja, sua atuação será permanentemente controlada por todos. Isto faz com que os envolvidos no processo estejam em berlinda permanente, de forma que não há como fugir a responsabilidade da resolução de problemas, seja qual for, senão assumi-la em função dos objetivos institucionais. No entanto, como pode se ver, trata-se de um modelo administrativo de natureza neoliberal, na medida em que reduz o papel das chefias na resolução de questões econômicas e sociais, com pouca intervenção hierárquica, muita autonomia e extremo desrespeito a condição humana do indivíduo, que estará permanentemente sob pressão. Neste modelo interessa apenas os objetivos e resultados. Embora eficaz no plano administrativo, é extremamente voraz no plano social.

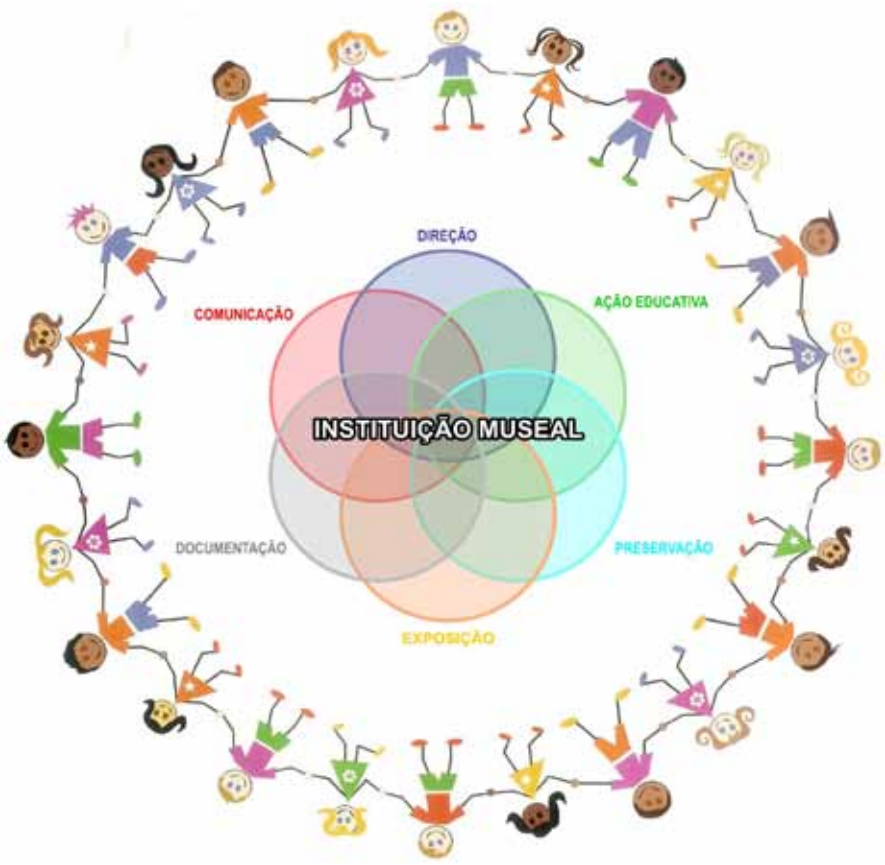
Ao questionarmos a noção de gestão pautada na figura exclusiva do diretor ou, de outra forma, descentralizada, entendemos que existem formas diferentes de gerir, a exemplo daquela em que os distintos setores têm ingerência própria pelas suas ações, sem perder de vista à necessidade de relação mútua com outros setores. Com esta argumentação inicial queremos apresentar um terceiro modelo de gestão institucional, na qual a instituição museológica é entendida como um sistema, cujas partes integrantes são mutuamente interdependentes e na falta de uma delas o sistema torna-se falho. Ou seja, neste modelo a gestão museal reflete uma rede de ações, relações e reações, na qual os desencadeadores dos diferentes processos darão retornos diretos e mútuos ao sistema. Esta argumentação explicita a idéia – muito debatida e quase nunca posta em prática – de que um setor do museu não funciona sem que as ações dos outros setores sejam conduzidas, e assim sucessivamente, fazendo entender o museu como um organismo. Com isto queremos demonstrar que a direção é apenas parte do sistema, e não o sistema em si.



Modelo 3: *Gestão descentralizada de interdependência mútua. As setas proporcionam relacionamento de todos os níveis entre os diferentes setores, de maneira a tornar o sistema interdependente.*

Entretanto, embora este modelo demonstre a inexistência de autonomia técnica entre os diferentes setores museais, ele é extremamente interessante, porque compreende a instituição dentro de sua complexidade, criando interdependência entre os distintos setores da instituição museológica e, sobretudo, exigindo do gestor o exercício da liderança democrática e participativa, pois todos dependerão dele, assim como ele dependerá de todos.

Um último modelo que pretendemos abordar diz respeito ao entendimento da instituição museológica como ente social. Nesta concepção a instituição museológica é entendida como parte indissociável da sociedade; ela só existe em função dos interesses sociais e, por isto, não se destaca da mesma, senão é vista como parte necessária dela. Como sabemos, a sociedade reflete um sem número de fazeres sociais, distinguidos pelo diferentes "atores sociais" (GOFFMAN, 1999) que atuam nos espaços (ruas, becos, praças, avenida, estâncias, fazendas etc.). Tais atores constituem uma rede na qual os sentidos conferidos as coisas e situações que os cercam vão sendo atribuídos, transmitidos, compreendidos, re-significados, alterados etc. Estão em constante mudança. Nesta concepção de instituição museológica interessa muito mais os indivíduos (que poderíamos chamar de público alvo) e o entorno, para os quais as práticas museais deverão ser feitas em conjunto, que o patrimônio sacralizado. Neste modelo a instituição museológica não apenas reflete a própria sociedade na qual está inserida, senão deve ser entendido como parte constituinte do fazer social. Ao invés de ser o lócus da estatização da cultura, passa a ser o ambiente de mudança, de dinâmica, de alegrias, de tristezas, de emoções. Trata-se de um espaço permanentemente inacabado.



Modelo 4: *Gestão vista como parte indissociável da sociedade.*

Esse modelo de gestão tem sido associado às práticas museológicas mais recentes, relacionadas à Nova Museologia (Ecomuseus, Museus de Territórios etc.) e a Museologia Social (Museus de Bairro, Museus de Periferia, Museus Comunitários etc.).

Enfim, os modelos apresentados são postos com o interesse de promover a reflexão acerca de como as instituições museais são compreendidas, em função de sua administração e concepção. Não podemos deixar de lembrar que seja qual for o modelo, ele sempre estará relacionado com a "cultura organizacional", isto é, como cada instituição desenvolve sua própria personalidade, relacionada à sua missão, sua equipe técnica, seu público, seu acervo, seu entorno, sua história, suas crises etc. Por outro lado, é esta dita cultura organizacional que gerará a eficácia ou ineficácia da gestão institucional. As instituições museais, seja com modelos gerenciais formais ou dinâmicos, constituem organismos vivos.

Indiferente ao interesse ou modelo a ser adotado numa instituição museológica, a equipe deverá estar atenta a atividade fim da instituição (sua missão), quais os meios necessários para chegar a esta atividade, como estes meios estarão se relacionando mutuamente e, por fim, a quem se destina tal atividade. Para que estas metas sejam atingidas, nada mais válido que planejamento e permanente avaliação dos processos. Neste sentido, não estamos propondo nenhum modelo específico como melhor que o outro, mas buscando mecanismos para que os profissionais de museus pensem as instituições como entes administrativos, com planejamento, objetivos e metas a

serem atingidos, para os quais os modelos são fundamentais para a condução institucional.

No cenário atual da museologia brasileira, não é mais tempo de percebermos as instituições museias como locais de coisas velhas ou de gente refinada. Estamos em outros tempos, de grandes avanços, de grandes mudanças e muita efervescência. Neste panorama, as instituições museais, indiferente à sua classificação, devem ser entendidas como organismos vivos, de maneira que nos cabe administrá-las de acordo ao que se destinam, partindo de modelos gerenciais, de concepções teórico/metodológicas que reflitam sua estrutura, que reflitam sua cultura organizacional, que reflitam os grupos sociais a que se destinam.

NOTAS

[1] A s Leis nº 11.904/2009 e nº 11.906/2009 vieram a ser regulamentadas em 2013, a partir do Decreto n º 8.124/2013.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMATO, Pietro. Proyectar un museo: nociones fundamentales. Roma: IILA, 2004.

BOYLAN, Patrick (Org.). Como gerir um museu: manual prático. Paris: ICOM, 2004.

CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário etimológico Nova Fronteira de língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

CARMONA, Ana Alemán. La importância de los estúdios de públicos en lá gestión de museos. In: Cultura, nº 22. Lima: s/l, 2008, p. 205-226.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Gestão de museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento, 2a ed. Porto Alegre: Editora Medianiz, 2014, 240p.

CHATELAIN, Stéphanie. Le controle de gestion dans les musees: emergence et développement du contrôle de gestion dans des organisations non lucratives soumises à des faisceaux de contraintes environnementales et organisationnelles. Paris: Universite Paris val de Marne, 2010, 690p. (tese de doutorado).

DAVIES, Stuart. Plano diretor – Série Museológica nº 1. São Paulo: EDUSP / VITAE, 2001.

FÉLIX, Jaime. Manual de gestión y competitividad para los museos colombianos. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2013, 45p.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Considerações sobre o profissional de museu e sua formação. In: FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Arqueologia e patrimônio. Erechim: Habilis, 2007, p. 97-106.

GOFFMAN, Erving. Capítulo I – Representações. In: A representação do Eu na vida cotidiana. Petrópolis: Vozes, 1999, p.25-31.

GONZÁLEZ, Luz María Gilabert. La gestión de museos: análisis de las políticas museísticas en la

Península Ibérica. Murcia: Universidad de Murcia, 2011, 811p. (Tese de doutorado).
GÓMEZ, Marina Chinchilla; PERAILE, Isabel Izquierdo; LANCASTA, Ana Azor. El plan museológico. Espanha: Ministério da Cultura, 2005.
KONSTANTIOS, Dimitrios; KONSTANTIOS, Nikolas; TSOMBANIGLOU, Liana. A manual for museum managers. S/l: DGIV/CULT/STAGE, 2005, 56p.
LORD, Barry; LORD, Gail Dexter. The Manual of Museum Exhibitions. S/l: Altamira Press, 2001, 544p.
MASON, Timothy. Gestão museológica: desafios e práticas – Série Museologia nº 7. São Paulo: EDUSP / VITAE, 2004.
MORRIS, Patrícia. Museum Collections Management Handbook, vol. 2. California: California State Parks, 2001, 445p.
PERRON, Michel (Org.). Dictionnaire de compétences en gestion des collections. Quebec: SMQ/CQRHC, 2013, 26p.
SERRA, Filipe Mascarenhas. Práticas de gestão nos museus portugueses. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2007.
SOREN, Barbara J. Museum Management and Curatorship, vol. 24, nº 3. Londres: Routledge, 2010.
SUCHY, Sherene. Museum management: Emotional value and community engagement. In: Anais do INTERCOM 2006. Brasília: UNB, 2006, 10p.
SCHEINER, Tereza Cristina. Museu e contemporaneidade. Rio de Janeiro: UNIRIO/UGF, 1994, 19p.
TURBIDE, Johanne; ST-LOUIS, Isabelle St-Louis; SALAS, Verónica Zúñiga. La gestion stratégique au service de l'institution muséale Guide pratique pour les petites equips. Quebec: SMQ, 2010, 227p.
WILLIE, Crystal L. B. Thinking about starting a museum? A discussion guide an workbook on museums and heritage projects. Alberta: Museums Alberta, 2003, 35p.
ZBUCHEA, Alexandra. Human resources management in the education departments of museums: a worldwide survey. In: Management & Marketing, vol. 8, n° 3. Romania: Challenges for the Knowledge Society / National University of Political Studies and Public Administration, 2013, p. 479-510.

MUSEUS DA CIDADE DE SALVADOR E SEU PÚBLICO E/OU NÃO PÚBLICO: UMA PERSPECTIVA ACADÊMICA

Heloísa Helena. F. G. Costa

Talita V. Gomes
talitavvvggg@gmail.com

Esse projeto de pesquisa propõe conhecer o público e\o não público dos museus da cidade de Salvador a partir de uma pesquisa de amostragem elaborada com os visitantes e os transeuntes do entorno de algumas instituições museológicas. Esta investigação buscará identificar pontos importantes para auxiliar na aferição dos motivos pelos quais o público se habitua visitar tais instituições, bem como identificar as causas pelas quais o não-público mostra-se resistente ao patrimônio musealizado, a partir da ótica acadêmica e teórica. Como resultado, será elaborado um documento que servirá de subsídio para aquilatar as políticas e estratégias museológicas a fim de alcançar mais eficientemente a razão de ser dos museus: o público.

Palavras-Chave: Museu, Gestão, Pesquisa de Público.

Os museus, como instituições culturais, buscam cada vez mais intensamente, através de suas políticas públicas, elucidar a problemática da democratização cultural e da democracia cultural. Mas, afinal, o que considerados como cultura?

Cultura pode ter diversas explicações, mais além das diversificadas teorias há a caracterização de patrimônio social, memorável e indispensável à comunidade ou indivíduo, pelo simples motivo de representar, de forma material ou imaterial, o que o define como ser humano detentor de identidade cultural.

Partindo desse princípio, foram desenvolvidas leis nacionais e internacionais que regem os direitos culturais, garantindo o acesso à cultura; por exemplo, a Constituição Federal dispõe no seu Artº 215. o seguinte: O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes de cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

Em outras palavras, desde 1988 consta como papel estatal o financiamento das ditas atividades culturais, a fim de garantir às manifestações culturais a preservação de sua plena diversidade.

No caso específico do campo museológico, existe uma orientação à preservação e difusão desse patrimônio cultural por meio de pesquisa, documentação, cuidado/conservação e exposição do objeto ou dos dados registrados. Assim, as ferramentas da Museologia ocupam um importante papel mediador entre patrimônio e grande público, principalmente através de sua ferramenta mais conhecida: a exposição museológica.

A exposição, por conseguinte, tornou-se "a forma mais difundida e aceita de comunicação entre os museus e o público, constituindo uma ligação entre o homem e o seu patrimônio cultural,

sendo essa prática o mais importante veículo de mediação social dessas instituições" (CURY, 2006).

Cada ação expográfica contém desafios inerentes às suas especificidades. Como ação social, a exposição é um ato educativo, pois através dessa prática é possível a troca, a desconstrução, reconstrução e a construção de conhecimentos, através da extroversão da ciência, de todo o saber acumulado durante as pesquisas produzidas nos museus sobre o acervo, configurando-se como um ato comunicativo.

Esse ato comunicativo museológico, dada a sua importância vital, é alvo de diversos estudos com o intuito de potencializar sua abrangência diante do público de forma geral. Tanto para o segmento que tem o hábito de frequentar quanto para os que não o tem cultivado. O termo cultivado tem aqui um peso especial, pois a prática cultural não constitui hábito natural; via de regra, é adquirida no seio familiar e escolar e ao longo da trajetória do indivíduo sofre modificações de acordo com seu meio e influências. Portanto, cultivado.

Vários estudos buscam traçar um perfil do público. Se não frequenta, por que motivo? O que estaria fazendo no tempo ocioso: seriam leituras, assistir à televisão, cinema, shopping, clube, praia, show, atividades físicas? Por outro lado, se frequenta, também é válido saber o motivo. O que o leva ao museu? A exposição permanente, as temporárias, a biblioteca, as publicações, a lanchonete do local? Quem é esse público e o que pensa da experiência vivida na visita ao museu?

Responder a tantos questionamentos demonstrou ser uma tarefa árdua, mas que necessitaria partir de alterações na própria estrutura de análise para além do que mostram os estudos convencionais, muitas vezes resumidos ao registro no livro dos visitantes; exige buscar uma compreensão do indivíduo através de crenças, sentimentos e demandas pessoais. Para, como sugere Gottesdiener (2003) diminuir a distância entre o que autora chama de Image du visiteur ou imagem do visitante e Image de soi ou autoimagem.

Com esse objetivo, publicações como a do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) em parceria com a Coordenação de Pesquisa e Inovação Museal (CPIM/DEPMUS) intitulada O "Não Público" dos Museus: Levantamento Estatístico Sobre o Não-ir a museus no Distrito Federal (2012) produzem levantamentos a respeito do que foi denominado o "não-público", ou seja, são pesquisas que buscam "traçar um perfil socioeconômico, social e etário dos segmentos sociais que não frequentam museus". O que seria, nas palavras de Köptcke (2012), o segmento de público a ser definido como "aqueles que se diferenciam dos potenciais visitantes e dos praticantes efetivos em seu perfil sociocultural e demonstram pouco ou nenhum interesse ou familiaridade quando indagados a respeito destas instituições".

Contudo, ainda não são numerosas essas pesquisas. Além da anteriormente citada, destaca-se o estudo feito pelo IPHAN na cidade do Rio de Janeiro. À luz desses estudos, essa pesquisa

desdobrará esse entendimento ao público e ao não-público soteropolitano.

A linha que esta pesquisa segue se fundamenta na percepção da necessidade da elaboração de políticas públicas voltadas para a democratização da cultura, com ênfase no reconhecimento do público de museus, políticas essas capazes de aperfeiçoar e intensificar a experiência vivida pelo visitante, incentivando-o a retornar àquelas instituições culturais, tendo como exemplo de base o levantamento elaborado pelo Instituto Brasileiro de Museus, adaptando-o, porém, à nossa realidade. Por outro lado, compreender como na elaboração de políticas públicas são percebidas as questões que visam ao aumento da visitação aos museus, à luz da compreensão sobre os fatores diversificados (sociais, econômicos, políticos e culturais) que tolhem a frequentação.

É importante ressaltar que a divulgação das atividades internas dos museus de per si não sana essa questão, como muitos podem pensar, pois ela não é capaz de neutralizar mecanismos sociais, como baixa renda e escolarização deficitária, fatores que distanciam o público do capital cultural encontrado nos museus. Essa estratégia de comunicação atinge o público cativo, o que tem o hábito de frequentação, porém, ainda não produz o resultado expressivo que se espera, com poucas exceções. Isso se pode comprovar através dos estudos realizados por Mortara (2001), Sepúlveda (2013), Gottesdiener (2008) e outros apresentados em diversos periódicos e publicações.

A estratégia de alcance ao público não pode ser tão genérica. Os estímulos precisam ser direcionados, portanto de forma mais específica, a fim de amenizar os entraves sociais que afastam o grande público, aquele que não freqüenta museus.

São de grande relevância os estudos que procuram identificar o interesse do público, com o intuito de criar novas abordagens expositivas, com potencial para captar sua atenção e interesse, e que possibilita a difusão do conhecimento produzido e sob a guarda dessas instituições, bem como o uso e apropriação de seus sítios e práticas culturais.

Pesquisas nessa área demonstram que efeitos de formação, gênero, nível de escolaridade, níveis de renda, condições de moradia, condições geracionais, entre outros, são fatores que quando combinados de forma inadequada subtraem do indivíduo inúmeras possibilidades, tornando-o menos apto a desfrutar dos bens culturais musealizados.

Nesse universo museológico há duas formas básicas de interpretar o visitante: a primeira, analisando-o classicamente com olhos institucionais, com os quais se tem uma pálida idéia dos anseios e necessidades deste; a segunda opção seria observar a situação com muito mais do que empatia e assim pode-se questionar, de forma mais específica e com liberdade subjetiva, o próprio visitante e o não-visitante, seus motivos, interesses e dissabores em relação aos museus. O que vem se mostrando mais eficiente, pois um experimento francês em museus de arte detectou que os visitantes tinham opiniões diferentes quando analisavam suas próprias características pessoais e quando analisavam características descritivas do que eles consideravam como as de um

visitante típico de museu. Isso indica que há um estereótipo, um preconceito a respeito do tradicionalismo museal e seu público característico. Contudo, a pesquisa também indica que com o aumento da frequentação essa imagem do visitante e essa autoimagem vão se aproximando (Gottesdiener, 2008).

Para além dessas constatações, existem leis maiores, há os direitos culturais declarados, que juntamente com o direito civil, econômico, político e social integram os direitos humanos. Essa categoria foi conquistada como resultado da adoção do Pacto Internacional dos Diretos Civis e Políticos (PIDCP) e do Pacto Internacional de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (Pidesc) no ano de 1966.

Baseados neles, algumas atitudes e atividades são obrigatórias às instituições culturais e aos Estados e nações. Sob inúmeros aspectos os direitos culturais são indispensáveis ao alargamento e respeito à dignidade humana. Esses instrumentos protegem o desenvolvimento e expressão de visões de mundo, abrangendo diversas e relativas liberdades, tanto individuais quanto coletivas, garantindo a proteção do patrimônio cultural bem como o acesso em instituições culturais.

A exemplo de resoluções a favor dos direitos culturais temos o caso da Organização das Nações Unidas (ONU) que declarou em 1966 – entrando em vigor em 1976 – sobre os direitos econômicos, sociais e culturais estabelecendo que todos têm o direito de participar da vida cultural, de sua própria vida cultural e da vida cultural de todos. As Nações Unidas declarou na Resolução 10/23 que os Estados têm a responsabilidade de promover e proteger os direitos culturais. Tal resolução faz parte dos Direitos Humanos, que por sua vez são universais, indivisíveis, inter-relacionados e interdependentes. A UNESCO registra a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, que entende a cultura como um recurso do desenvolvimento, da ciência, democracia e da paz. Afirma, contudo, que nem toda diversidade cultural é benéfica, pois é preciso que ela também esteja a serviço dos direitos humanos em consonância com o Artigo 27 da Declaração dos Direitos Humanos de 1948, entre tantos outros.

Todos esses fatores elencados corroboram a relevância da pesquisa de público de forma a auxiliar na criação e fortalecimento de instrumentos que consigam identificar com maior exatidão os anseios do público freqüentador e não freqüentador de museus. De modo que a investigação em curso tem íntima relação com patrimônio, cultura e preservação, buscando empreender o museu como laboratório social, meio que intermedia a relação do homem com o patrimônio cultural musealizado.

Em adição, existe a relevância do presente estudo ser realizado em uma cidade como Salvador: uma das maiores do Brasil, tanto em concentração populacional quanto museológica, porém chama atenção também o alto índice de analfabetismo e violência com as quais convive a população, que são amenizados quando cultura e arte são inseridos no contexto social.

Os museus, numerosas instituições na capital, contudo não vêm logrando êxito na utilização de seu potencial social. O número de visitações, na maioria das vezes, não atende ao mínimo esperado pelas equipes responsáveis e poucas instituições podem ser excluídas dessa premissa. Esses dados e muitos outros a respeito do tema foram apresentados pelo Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, na publicação Museus em Números.

Cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília já publicaram estudos a respeito do tema proposto. Salvador, tida como importante capital histórica e cultural do país, não pode deixar seus museus minguarem, juntamente com a história, pesquisa, documentação, preservação e divulgação do patrimônio que essas instituições abrigam e fomentam.

Portanto, é de grande relevância para o desenvolvimento social ter o patrimônio cultural como instrumento, a serviço da inclusão e desenvolvimento social e cidadania, procurando através dessa ferramenta abarcar e apreciar as diversas realidades socioculturais da sociedade soteropolitana contemporânea. Desta forma, acontecerá uma análise do perfil dos públicos e/ou dos não públicos dos museus da cidade de Salvador. Em seu corpus está a aplicação de métodos que possibilitarão obter um perfil que induza à mudanças no aspecto da abordagem do tema pelas instituições, principalmente na forma como o fazem, que traz, em linhas gerais, fatores que correspondem à indagação que justifica à problemática fenômeno que aqui se apresenta. Assim sendo, através do estudo dos resultados da pesquisa será possível pensar em possibilidades para novas estratégias museológicas para construir um diálogo mais adequado com o público e sua posterior fidelização aos museus da cidade.

É preciso melhorar as políticas públicas voltadas à democratização cultural em museus, principalmente no que diz respeito aos estudos para compreender o público e o não público em museus do Brasil, que são muito escassos, especialmente no estado da Bahia. A ONU, UNESCO, Constituição Federal e outros elementos estabelecem metas para promover e proteger os direitos culturais, porém a atual abordagem dos museus soteropolitanos ao público mostra-se incapaz de atender as exigências da sociedade contemporânea, demonstrando que a difusão do patrimônio abrigado pelos museus de Salvador precisa ser ampliada.

Traçar o perfil do público e não público dos museus soteropolitanos é fundamental para conhecer de fato esses grupos e, como conseqüência, poder melhorar as políticas públicas através dos dados coletados e confrontados com os existentes e os não atualizados. O público e o não público são tratados de forma empírica e instintiva pelos museus, visto que as pesquisas de público não são habituais para as instituições.

Os museus não conhecem adequadamente seu público, os dados coletados nos livros de visitantes (normalmente única forma de registro dos mesmos) costumam ser engavetados e esquecidos. Mas para ser bem sucedido com o público e/ou não público é preciso entender seus perfis,

a fim de direcionar as ações de atração do público.

A partir disso, será viável a elaboração de abordagens mais eficazes, direcionadas e assertivas para tornar os museus mais atrativos e menos "enfadonhos", como muitos afirmam, assim, o público de modo geral sente-se pouco estimulado a freqüentar os espaços museais e mesmo musealizados. A utilização de tecnologia moderna ou diferenciada não é garantia de visitação de modo satisfatório, ou seja, não é suficiente para fidelizar o público.

Pesquisar o público e/ou não público da cidade de Salvador, em decorrência, naturalmente tornaria possível atender às demandas de difereciados grupos sociais, aumentando a visitação e o acesso ao patrimônio musealizado de forma a assegurar o "direito de todos de participar da vida cultural, da sua própria vida cultural e da vida cultural de todos" (Declaração dos Direitos Humanos - 1966).

Hughes de Varine (1986) também reflete sobre o conceito de museus, e categoricamente afirma que todo esse potencial de pesquisa, comunicação e ação que contribui diretamente para o desenvolvimento de modo geral, apenas existirá se houver revisão dos métodos, práticas e teorias aplicadas nos museus, em suas palavras: "culminando numa dramática revisão da Museologia e Museografia".

Não se faz mister recorrer a caras e complexas soluções, para contornar a crise pela qual o museu passa com seu público, cada vez mais distante e desestimulado, vamos perguntar e deixar que ele mesmo responda: por que não vai ao museu? Dessa forma, interpretar as informações obtidas será o principiar do desenvolvimento de novas estratégias para conhecer e atender não apenas os visitantes, mas também o público em potencial.

No universo soteropolitano, coes nesse sentido são escassas e seria de muita utilidade e importância fortalecer essa linha de estudos dentro do universo particular da capital baiana, seguindo o exemplo de grandes metrópoles como Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro.

Consideramos que pode ser esta uma excelente oportunidade acadêmica de auxiliar as instituições museológicas com esse retrato de seu próprio público, de sua própria realidade para revelar o verdadeiro perfil do público de nossos museus e elaborar, a partir desses dados, novas estratégias para a comunicação entre museu e público ser, de fato, bem sucedida e traga retornos ao museu e à comunidade na qual se insere o museu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Museologia e Museus: Como implantar as novas tendências. Cadernos de Sociomuseologia. Revistas científico-culturais, nº 10, p. 07-11. 1997. Disponível em <http://revistas.ulusofona.pt/>. Acessado em: 03/07/2013;

_____. Museu Hoje para o Amanhã. Cadernos de Sociomuseologia. Revistas científico-culturais, nº 10, p. 35-42. 1997. Disponível em <http://revistas.ulusofona.pt/>. Acessado em: 03/07/2013;
COSTA, Heloísa. H. F. G. Museus, pontes entre gerações. Revista Museu. Disponível em: http://www.revistamuseu.com.br/. Acessado em 04/05/2014;
CHAGAS, M. de S. A Formação Profissional do Museólogo: 7 Imagens e 7 Perigos. Cadernos de Museologia. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, nº 02, p. 81-90, 1994;
_____. Educação, museu e patrimônio: tensão, devoração e adjetivação. Patrimônio - Revista Eletrônica do Iphan. Disponível em <http://www.labjor.unicamp.br/patrimonio/ >. Acesso em: 11/10/2013;
CUNHA, Marcelo Bernardo da. A Exposição Museológica Como Estratégia Comunicacional: o tratamento museológico da herança patrimonial. Revista Magistro. UNIGRANRIO, v. 01, nº01, p. 109-120. 2010;
CURY, Marília Xavier. Exposição: concepção, montagem e avaliação. / Marília Xavier Cunha. – São Paulo: Annablume, 2005. 160p.;
GOTTESDIENER, Hana. Image de soi-imagem du visiteur et pratiques des musées dárt. Cultura études, 2008/3 n.3, p. 1-12;
Instituto Brasileiro de Museus - Museus em Números/Instituto Brasileiro de Museus. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011. 240 p. vol. 1;
KÖPTCKE, Luciana Sepúlveda; PEREIRA, Marcele Regina Nogueira. Museu e seus arquivos: em busca de fontes para estudar os póblico. História. Ciências. Saúde – Manguinhos. Rio de Janeiro, v.17, n.3, jul-set. 2010. p. 809-828.
MORTARA, Adriana. Museus e Coleções Universitárias: por que museus de arte na Universidade de São Paulo? Tese de doutorado. São Paulo:USP, 2001
Museologia – Roteiros Práticos: Planejamento de Exposições / Museums and Galleries Commission. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; 43p. 2001;
O que dizem os ausentes: Um estudo qualiquantitativo sobre visitas agendadas e não realizadas no Museu da Vida (2002-2011)/ Sonia Maria Figueira Mano, José Sergio Damico. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz/ Casa de Oswaldo Cruz/ Museu da Vida, 2013 (Cadernos Museu da Vida; 4);
Relatório Final da Pesquisa O "não-público" dos museus: levantamento estatístico sobre o "não--ir" a museus no Distrito Federal. CPIM/DEPMUS/IBRAM. Brasília. 2012;
Relatório Museu da Vida: Gestão agosto 2009 – julho 2013. . Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz/ Casa de Oswaldo Cruz/ Museu da Vida. 2013;
Revista Observatório Itaú Cultural / OIC – n. 11 (jan/abr. 2011) – São Paulo, SP: Itaú Cultural (2011);
RICO, Juan C. ¿Por que no vienen a los museos?: Historia de um fracaso. Silex Ediciones. Madri. p. 173. 2002

SANTOS, Maria Célia T. Estratégias Museais e Patrimoniais Contribuindo para a Qualidade de Vida dos Cidadãos: diversas formas de musealização. Cadernos de Sociomuseologia. Revistas científico-culturais, nº 18, p. 141-168. 2002. Disponível em < http://revistas.ulusofona.pt/>. Acessado em: 05/10/2013;

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus Brasileiros e Política Cultural. Revista Brasileira de Ciências Sociais. V. 19, nº 55. 21p. 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/>. Acessado em 03/07/2013;

SCHEINER, Tereza. Comunicação, Educação, Exposição: novos saberes, novos sentidos. Revista de Comunicação e Cultura Semiosfera, ano 03, nº 04-05, 07p. 2003;

VARINE, Hughes. Palestra Museus e Comunidade. Encontro ICOM-UNESCO. Suécia. 1986

A PESQUISA ACADÊMICA DA MUSEOLOGIA DO PARÁ: NOTAS SOBRE AS PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS DE PESQUISA DOS DISCENTES DA UFPA

Hugo Menezes Neto
hugomenezzes@hotmail.com

O curso de graduação em Museologia da UFPA, criado em 2009, forma em 2013 e 2014 suas primeiras turmas. O presente artigo apresenta o levantamento e breves reflexões, acerca das primeiras pesquisas dos seus discentes. A ideia é apresentar os caminhos e descaminhos dos alunos-pesquisadores por meio de um panorama das principais áreas temáticas contempladas, ao mesmo tempo, iluminar outras ainda não acessadas. Pensando na valorização da pesquisa como eixo fundamental na formação dos museólogos e na sua importância para a vida acadêmica, a graduação em Museologia da UFPA concentra esforços em um Programa de apoio à pesquisa e se mobiliza, a partir deste artigo, a debater as ações planejadas.

Palavras-chave: Formação, Pesquisa Museológica.

A PESQUISA ACADÊMICA NA MUSEOLOGIA DO PARÁ

Impressões iniciais sobre as primeiras experiências de pesquisa dos discentes da Universidade Federal do Pará

O curso de graduação em Museologia da UFPA, criado em 2009, forma em 2013 e 2014 suas primeiras turmas. O presente artigo apresenta o levantamento, e breves reflexões, acerca das primeiras pesquisas dos discentes. A ideia é apresentar os caminhos e descaminhos dos alunos-pesquisadores[1] por meio de um panorama das principais áreas temáticas contempladas, ao mesmo tempo, iluminar outras ainda não acessadas. Este esforço aponta para a valorização da pesquisa como eixo fundamental na formação dos museólogos e para a sua importância na qualificação da vida acadêmica.

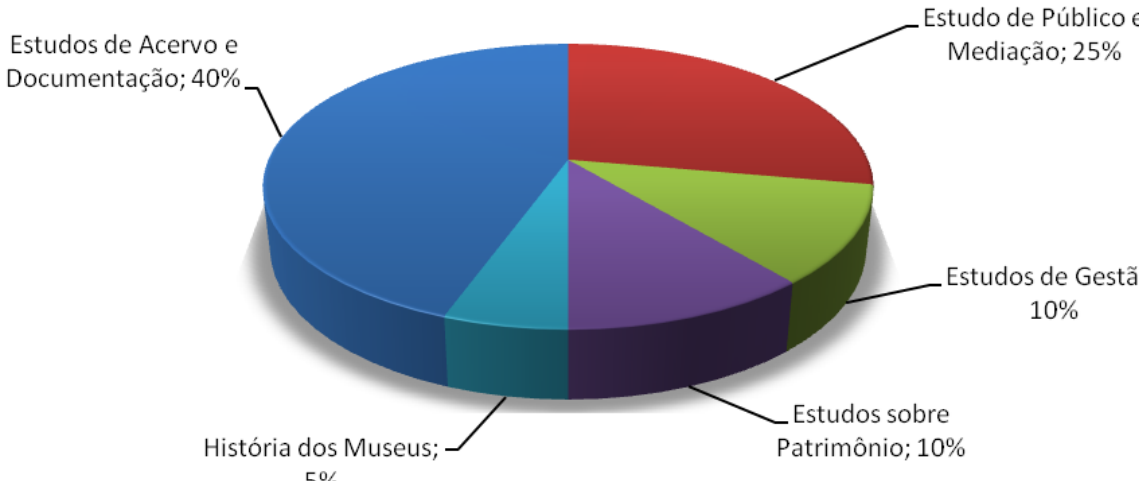
Com este artigo, portanto, além de compartilhar dados e experiências deste que é o único curso de Museologia da região norte do país, lançamo-nos na defesa ao estímulo e à consolidação do eixo de pesquisa na formação dos discentes atendendo a diretrizes educacionais[2] , políticas[3] e às exigências do mercado de trabalho ao qual irá se vincular quando egresso. Em consonância com o pensamento [4] de Mário Chagas (2005, p. 59), acreditamos ser preciso absorver definitivamente a ideia de que, "a pesquisa inclui-se no rol das funções básicas dos museus", com vistas a um salto qualitativo da produção discente e ao consequente fortalecimento do curso.

O levantamento adiante apresentado é uma ação do Programa de Estímulo e Fomento à Pesquisa em Museologia - PEPEM criado pelos docentes do referido curso, em 2014, para estimular e consolidar a atividade de pesquisa dos alunos da UFPA. Tal programa também será aqui apresentado no intuito de compartilhar ideias, debatendo-as e somando-as ao repertório de ações mobilizadoras das atividades de pesquisa científica já existentes nas graduações em Museologia

das universidades federais.

1. A PESQUISA E O CURSO DE MUSEOLOGIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Até o presente momento, vinte alunos das duas primeiras turmas concluíram a graduação em Museologia. Para melhor visualização dos caminhos escolhidos para suas pesquisas, dividimos os seus Trabalhos de Conclusão de Curso em cinco macrogrupos: Estudo de Acervos e Documentação; Estudos de Público e Mediação; Estudos de Gestão; Estudos sobre o Patrimônio (Material e Imaterial); e Estudos sobre História dos Museus. Esta reunião de monografias em grupos não pretende apagar as especificidades, recortes e metodologia de cada trabalho, pensamos que agrupados melhor representam o panorama da produção paraense.


Estudos de Acervo e Documentação; 40%
Estudo de Público e Mediação; 25%
Estudos de Gestã 10%
Estudos sobre Patrimônio; 10%
História dos Museus;

O primeiro e maior grupo, com 40%, Estudo de Acervos e Documentação, conta com oito trabalhos defendidos. Destacam-se a dedicação aos acervos arqueológicos e paleontológicos que somam seis trabalhos (quatro voltados à arqueologia e dois à paleontologia), além de uma pesquisa acerca de acervos etnográficos e outra sobre constituição de acervos de arte contemporânea.

O Estudo de Acervos e documentação é bastante representativo das pesquisas museológicas, todavia, vale salientar que o expressivo quantitativo de trabalhos sobre acervos arqueológicos e paleontológicos pode ser reflexo do perfil da grade curricular do curso da UFPA que investe pesadamente nesta vertente, bem como da atuação de professores paleontólogos diretamente ligados ao curso, e da força do Museu Emílio Goeldi, detentor de acervos dessa espécie, na vida social da cidade de Belém e na História dos Museus brasileiros[5]. Sobre a importância do Goeldi, no campo da pesquisa e formação de pesquisadores, argumenta Mário Chagas:

> *Outro ponto que, em meu entendimento, merece destaque refere-se à tradição museológica no Brasil. No século XIX alguns museus brasileiros foram notáveis centros de pesquisa. Entre esses museus encontravam-se: o Museu Nacional da Quinta da Boa Vista,*

> *o Museu Paraense Emílio Goeldi e o Museu Paulista. Antes do surgimento das universidades, os museus já desenvolviam atividades de pesquisa e de formação de pesquisadores. Quem desejasse fazer alguma formação no campo da Arqueologia, da Etnografia, da Botânica, da Zoologia etc., num tempo em que as universidades não existiam no Brasil, deveria se dirigir para um desses museus. O relato de Roberto da Matta, contido em seu livro Relativizando, indica que mesmo no início dos anos sessenta do século XX um noviço desejoso de um treinamento profissional no oficio de antropólogo deveria buscar o caminho do Museu da Quinta da Boa Vista, do Museu Paulista ou do Museu Paraense Emílio Goeldi. (Chagas, 2005, p.59)*

Não coincidentemente 25% de todos os TCC's defendidos foram realizados no Goeldi, instituição que também abriga projetos próprios que assimilam alunos da museologia e pesquisas de docentes desta graduação e seus bolsistas de PIBIC. Vale lembrar que o Pará é um estado cuja atividade arqueológica e paleontológica é bastante robusta, subsidiada, além do Goeldi, pelo reconhecido Instituto de Geociências da UFPA.

Os estudos de público e mediação detêm 25% do total de trabalhos. São três pesquisas sobre o perfil do público visitante e duas exclusivamente sobre mediações e visitas orientadas. Tais estudos conectam-se com uma vertente recorrente das pesquisas no campo museológico e são de grande importância para a reflexão da prática destes espaços museais. Os alunos investigaram o Museu de Arte Sacra, o Museu da Universidade Federal do Pará e, mais uma vez, o Museu Emílio Goeldi. Há, contudo, muitos outros a espera de futuras investigações.

Apenas dois trabalhos tomam a gestão museológica como tema de investigação, correspondem a 10% do total de TCC's defendidos. Com números iguais encontram-se as pesquisas acerca do patrimônio que não necessariamente se encontra salvaguardado em acervos de museus (um sobre a conservação das placas comemorativas do campus da UFPA e outro sobre a interseção entre teoria museológica e cordel). Apenas uma pesquisa foi realizada sobre a história e a memória do repertório de museus do Pará, 5% do total. Os dados mostram, a primeira vista, a predominância das pesquisas de TCC's em acervos paleontológicos e arqueológicos, e, em contrapartida, a premência de maiores investimentos nestas outras áreas temáticas.

Dados juntam-se àqueles referentes às pesquisas para o Trabalho de Conclusão de Curso, tratam-se de atividades de pesquisas de Extensão, Iniciação Científica e outras modalidades. De acordo com o quantitativo levantado pela coordenação, quando da visita do MEC para a avaliação do curso em maio de 2014, dezoito alunos estavam envolvidos com pesquisas como bolsistas, estagiários ou voluntários. Este quadro incide tanto quanto reflete a predominância do envolvimento dos discentes da museologia com os acervos de paleontologia e arqueologia, que, sem dúvida, desponta como carro-chefe da Museologia da UFPA. Dos dezoito discentes-pesquisadores, dedicam-se ou dedicaram-se aos Estudos de Acervo e Documentação e, especialmente, a estes dois tipos de acervo[6]. Os demais se dividem entre os acervos documentais do Instituto Histórico

Geográfico do Pará, Museu da Universidade Federal do Pará, Centro Cultural da Justiça, Tribunal Regional do Trabalho, Museu de Arte de Belém, e Centro de Memória da Amazônia. Duas pesquisas envolvendo alunos do curso aparecem como exceções por excederem os acervos de instituições, ultrapassando os muros do museu: uma pesquisa sobre espaço virtual e museus, e outra a respeito dos monumentos e arte pública (patrimônio material).

O panorama das pesquisas dos alunos da museologia da UFPA, ao mesmo tempo em que mostra os primeiros caminhos acessados, também aponta para aqueles a serem desbravados. Por um lado revela como característica marcante, o flerte entre este corpo de discentes-pesquisadores e os acervos de arqueologia e paleontologia, por outro, denuncia o espaço aberto para a maior interseção entre a museologia paraense, as artes e o patrimônio material e imaterial. Pensando a partir desta demanda vale ressaltar que o curso de Museologia é parte constitutiva da Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciências das Artes da UFPA, sendo assim, de antemão, cria-se a expectativa de uma maior conexão desta graduação com o universo das artes e do patrimônio artístico-cultural musealizado ou com potencial para musealização.

Importante registrar os caminhos abertos para a investigação acerca da história e da memória dos próprios museus paraenses, bem como análises das suas narrativas expográficas e modelos de gestão. Há uma demanda incisiva para o aprofundamento de conhecimentos acerca desse repertório, o curso de Museologia não poderá se furtar por muito tempo de conhecer de modo mais analítico os museus do estado.

O PROGRAMA DE ESTÍMULO E FOMENTO A PESQUISA EM MUSEOLOGIA – PEPEM/UFPA

O Projeto Político Pedagógico da graduação de Museologia, aprovado em 2009, prevê a pesquisa como uma das competências elementares ao Bacharel formado, possibilitando-o atuar, para além do museu, em atividades de ensino e pesquisa. Tal Projeto alinha-se às diretrizes do Conselho Internacional de Museologia (ICOM) e do Conselho Federal de Museologia, instâncias que preconizam a pesquisa como frente fundamental do atual campo de trabalho dos seus profissionais. Preocupados em atender a essas diretrizes de forma mais efetiva, o Núcleo Docente Estruturante e a Coordenação do referido curso cria o Programa de Estímulo e Fomento à Pesquisa em Museologia – PEPEM (coordenado por três professores, designados para as funções de coordenação geral e duas subcoordenações, uma de Iniciação Científica e outra de Extensão).

Reconhecendo a pesquisa como eixo estruturante da formação do museólogo, as ações do programa visam habilitar os futuros profissionais nas expertises específicas necessária para o pleno desenvolvimento desta atividade e para o manuseio qualificado da teoria museológica em um diálogo mais profícuo e menos hierárquico com as áreas afins. O Programa estrutura frentes de atuação com fins de estímulo e fomento às pesquisas, procurando incentivar os alunos a entrar no

universo da pesquisa científica e fortalecer essa experiência, potencializando-a, redimensionando-a a favor da produção do conhecimento com originalidade e da projeção curricular.

O PEPEM foi pensado a partir de duas chaves a nortear as suas ações: o princípio da "rede de pesquisadores", e o da "promoção de expertises específicas para a pesquisa acadêmica". Vejamos:

O Princípio de Rede de Pesquisadores

Partindo do entendimento de que os alunos-pesquisadores não estão conectados entre si, conhecem superficialmente, ou até desconhecem, as pesquisas nas quais estão envolvidos seus colegas de curso e professores; o Programa visa estabelecer conexões, o diálogo entre esses agentes e seus trabalhos, realizando eventos sistemáticos e estimulando ou subsidiando a divulgação dos resultados.

Na noção de pesquisadores em rede há o intuito de movimentar as trocas de conteúdos e informações, de compartilhar ideias e oportunidades de publicação/divulgação, bem como há a compreensão de uma experiência acadêmica comum e coletiva. A rede se dá em níveis de atuação, presencial e virtual, institucional e interinstitucional.

No que concerne a atuação presencial, a rede será provocada por encontros para interações, mensais (quatro no semestre letivo), entre todos os alunos de alguma forma envolvidos com pesquisas. Esses encontros serão temáticos, em cada um deles haverá a apresentação da experiência de pesquisa de aluno(s) e/ou professores, e debates. O objetivo é conceder um espaço para a exposição e troca de experiências. A culminância desses encontros será a realização anual de um evento maior, a Jornada Acadêmica: Caminhos da Pesquisa Museológica, reunindo alunos-pesquisadores do curso, com a participação daqueles de outros estados. A realização do evento e apublicação de resumos e trabalhos completos em anais atendem a perspectiva de projeção curricular necessária e perseguida pelos alunos na construção de seus currículos.

Paralelamente, os professores coordenadores do Programa, devem alimentar uma rede virtual, exclusiva para a divulgação de informação acerca de oportunidades de atuação em pesquisa, capacitações, eventos e formas de publicação de trabalhos. Quanto a este último, a publicação de trabalhos, a coordenação do PAPEM elenca como meta de 2014.2 a criação de uma revista eletrônica do curso de Museologia da UFPA, para escoar a produção oriunda das atividades de pesquisa, com previsão para dezembro de 2014. A Revista é uma ação para subsidiar a divulgação do conhecimento produzido e expandir a rede.

Promoção de Expertises Específicas para a Pesquisa Acadêmica

Para estimular a produção acadêmica entendemos ser importante subsidiar os alunos (novos e veteranos), futuros pesquisadores, com as expertises necessárias as atividades de pesquisa,

como a elaboração de projetos, produção de relatórios e construção de artigos científicos; além de metodologia científica e leitura crítica de teorias museológicas e de áreas afins.

Sendo assim, apoiado nesta chave estruturante, o Programa pensa em uma série mensal de oficinas introdutórias (quatro por semestre letivo) a serem realizadas no contra turno do curso com as seguintes temáticas: Elaboração de projetos de pesquisa; ABNT para artigos científicos; Construção de currículo lattes; Tópicos de metodologia científica para elaboração de relatórios e artigos[7].

As oficinas além de estimular a inserção dos alunos no universo da pesquisa, potencializarão os participantes nos elementos constitutivos do mesmo. Serão abertas a todos os cursos da Faculdade de Artes Visuais da qual faz parte o de Museologia, e para os alunos deste último a participação está atrelada ao recebimento de certificados para construção de currículo e contará como carga horária para as suas obrigatórias atividades complementar.

PRÓXIMOS PASSOS

Em um curso jovem como o de Museologia da UFPA ainda há muito por fazer para o fortalecimento da pesquisa museológica e sua valorização como eixo fundante do bacharel egresso. Concentrar esforços nessa direção é também aproveitar a "juventude", o frescor do curso, para requalificar a própria ideia de pesquisa em uma graduação, expandindo-a, para além da usual "técnica de corte e colagem" , como pontua Mário Chagas:

> *Algumas práticas de pesquisa, mesmo quando os indivíduos entram na universidade, após os estudos fundamentais e de nível médio, continuam reproduzindo a técnica do corte e da colagem. Boa parte do que se denomina pesquisa no âmbito dos estudos de graduação está dentro dessa lógica de corte e colagem. Registre-se, mais uma vez, que, com esses comentários, não estou fazendo juízo de valores. Estou apenas constatando algumas práticas. Ainda que, em minha perspectiva, não haja um impedimento definitivo para que através de colagens e combinações sucessivas e criativas surja alguma coisa que anteriormente não se poderia imaginar; ainda assim, dificilmente, por meio dessa técnica, será delineada uma contribuição original para a área de conhecimento na qual o estudante se movimenta. (Chagas, 2005, p. 59)*

Seguindo o raciocínio de Chagas, este trabalho de requalificação surge ainda mais urgente no campo museológico que demanda a produção de ideias originais porque, embora se aproveite positivamente da interdisciplinaridade, parece saturado pela aplicação de conceitos e ideias meramente adaptadas de outras áreas. A pesquisa desponta como um bom caminho para a "produção de conhecimento com alguma originalidade"[8], nos termos do autor:

> *(...)Assim, falar em pesquisa numa perspectiva científica, implica a idéia de produção de conhecimento com base em determinados procedimentos metodológicos, determinados critérios científicos e com alguma originalidade para o campo no qual a pesquisa está*

> *sendo realizada. Há, neste caso, uma notável distância em relação à técnica de corte e colagem. (Chagas, 2005, p. 56)*

A partir da valorização e estímulo à pesquisa espera-se ampliar as capacidades e o olhar crítico-reflexivo dos alunos diante das questões postas à investigação, sobretudo aquelas relacionadas a categorias de análise e especificidades da pesquisa museológica. A prática da pesquisa em primeira instância faz o pesquisador mobilizar ideias, burilar conceitos, propor soluções e hipóteses, e, quem sabe, construir contribuições com certa originalidade.

Assim, os próximos passos da Museologia da UFPA serão dados em direção ao acompanhamento dos resultados desses esforços concentrados a partir de 2014. Andando para uma autocrítica com relação a sua atuação como incentivadora de contribuições com originalidade, bem como, nos termos de Edgar Morin, quanto a sua capacidade de criar cabeças bem feitas ao invés de cabeças cheias.

> *A primeira finalidade do ensino foi formulada por Montaigne: mais vale uma cabeça bem-feita que bem cheia. O significado de "uma cabeça bem cheia" é óbvio: é uma cabeça onde o saber é acumulado, empilhado, e não dispõe de um princípio de seleção e organização que lhe dê sentido. "Uma cabeça bem-feita" significa que, em vez de acumular o saber, é mais importante dispor ao mesmo tempo de: – uma aptidão geral para colocar e tratar os problemas; – princípios organizadores que permitam ligar os saberes e lhes dar sentido. (Morin, 2003, p. 29)*

NOTAS

[1] Como alunos-pesquisadores, leia-se, aqueles envolvido com bolsas de Iniciação Científica ou Extensão, mesmo os que não são bolsistas se envolvem com pesquisa para a produção do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC).

[2]Por parte do MEC, CAPES e CNPQ e no atendimento ao Plano Político e Pedagógico do curso.

[3]Em conformidade com as diretrizes do ICOM, ICOFOM e IBRAM.

[4]A palestra proferida por Mário Chagas sobre a "Pesquisa Museológica", lastreia estas notas, ver Chagas (2005).

[5] Mais sobre a importância do Goeldi para a história dos museus no Brasil, ver SCHWARCZ (1989).

[6] Embora muitos não estejam efetivamente fazendo pesquisa, podem vincular-se às instituições para atuação na conservação, acomodação e manuseio dos acervos e arquivos, penso, esta atuação em consonância com BITTER (2009, p. 26): "(...) a própria constituição das coleções e as formas de classificá-las e exibi-las refletem determinadas perspectivas teóricas e maneiras de se lidar com

o conhecimento". CHAGAS (2005, p.59) também traz um argumento convincente: "(...) é preciso reconhecer, em seguida, que existem nos museus diferentes práticas de pesquisa e diferentes entendimentos acerca dessa função."

[7] Agenda prévia para 2014.2, passível de alteração.

[8]"(...) Nem sempre, as pesquisas que no mundo acadêmico, de maneira geral, e no do mundo dos museus, de modo particular, são chamadas de originais, o são efetivamente. Muitas vezes, trata-se apenas de repetição de idéias". (Chagas, 2005, p.56)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BITTER, Daniel. Museu como lugar de pesquisa. In Salto para o Futuro – Museu e Escola: Educação Formal e Não-formal. Ano XIX, n. 3 – Maio/2009. Ministério da Educação.

CHAGAS, Mário. Pesquisa Museológica In MastColloquia Museus Instituição de Pesquisa. - Organização de: Marcus Granato e Claudia Penha dos Santos. —Rio de Janeiro : MAST, 2005.

MORIN, Edgar. A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil,2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (1989). "O nascimento dos museus brasileiros". In: Miceli, Sérgio. História das Ciências Sociais no Brasil. São Paulo: Vértice/IDESP.

ENSINO DA MUSEOLOGIA NO BRASIL: TEORIA E INTERDISCIPLINARIDADE

Letícia Julião
juliao.leticia@gmail.com

Gabrielle Francinne Tanus
gfrancinne@gmail.com

O trabalho apresenta os resultados de uma pesquisa sobre a interdisciplinaridade e o referencial teórico dos cursos de Museologia no Brasil. Foram examinados 44 planos de ensino de disciplinas teóricas de nove cursos de Museologia, especificamente as referências bibliográficas, cujos dados foram tratados pelo método bibliométrico. Por meio de frequências, demonstrando, dentre as 1038 sugestões, os autores e as obras mais citados foi possível analisar tendências da área da Museologia no Brasil, assim como as interlocuções com outras disciplinas.

Palavras-chaves: Museologia, Ensino da Museologia,
Teoria Museológica, Planos de Ensino.

NTERDISCIPLINARIDADE: UM PERCURSO HISTÓRICO DA MUSEOLOGIA

A Museologia é uma disciplina com estatura científico-acadêmica recente. Seus fundamentos se delinearam, sobretudo, a partir da 2ª guerra, quando mudanças substanciais, decorrentes de uma profunda crise da racionalidade científica, abalaram as antigas fronteiras do conhecimento, tal como as desenhara os séculos XVIII e XIX. Tendo sido constituída e legitimada neste cenário, a formulação dos requisitos científicos da Museologia é tributária, pelo menos em parte, dos desdobramentos dessas transformações. Ao lado de um crescimento exponencial do conhecimento, acompanhado da profusão de novas disciplinas, de pulverização e especialização excessiva do saber, assiste-se ao movimento de aproximação de diferentes campos de conhecimento, ancorados em abordagens multi, inter e transdisciplinar (DOMINGUES, 2005). Se a natureza interdisciplinar da Museologia se beneficiou desse horizonte de interpenetração de saberes configurado no século XX, é preciso reconhecer que tem raízes também no projeto enciclopédico renascentista que deu origem ao museu moderno.

Como analisa Findley (2007), o termo museu constituía uma espécie de metáfora da vida cultural do Renascimento. Reportava-se a variadas práticas discursivas, a um horizonte amplo de ideias e instituições, associadas à coleta e à exibição de coleções, práticas que eram estratégicas para a vida social e intelectual renascentistas.

Sustentava esse colecionismo de base enciclopédica a cultura da curiosidade e a instituição que lhe era correlata, os gabinetes de curiosidade, que se espalham pela Europa entre a segunda

metade do século XVI e século XVII. Ainda que tenham subsistido até o século XVIII, a cultura e os gabinetes de curiosidade foram pouco a pouco desbancados pelas novas concepções científicas que passavam a vigorar a partir do século XVII na Europa. Em nome de uma nova racionalidade científica assiste-se a uma progressiva condenação da cultura da curiosidade, identificada como uma vontade de conhecer desenfreada, sem utilidade, amadora e avessa ao método. As coleções se fragmentam acompanhando a lógica de especialização do conhecimento, assim como se transformaram os procedimentos e recursos cognitivos mobilizados para decifrá-las e compreendê-las. A interpretação simbólica das coleções é substituída pelo método comparativo e pelas regras de classificação (Pomian, 1987). Os saberes antiquários - arqueologia, numismática, epigrafia, sigilografia, etc - forjados no seio dessa cultura da curiosidade e da prática colecionista enciclopédica passaram a ser enquadrados como disciplinas auxiliares da História, a qual se institucionaliza no século XIX. Em nome da supremacia do escrito, perderam crédito as atividades que se estruturavam em torno do objeto, da "valorização por excelência dos procedimentos da autópsia, com a consequente valorização da visão" (GUIMARÃES, 2007, p. 23).

Ainda que tenha se configurado com um campo disciplinar a poucas décadas, a Museologia também deve ser compreendida como herdeira do cruzamento desses saberes articulados pelo projeto enciclopédico humanista, e que deram origem ao museu moderno. Não se quer com isso advogar a existência de um conhecimento museológico enquanto disciplina científica e acadêmica anterior ao século XX e muito menos identificá-la como mera extensão do museu, mas reconhecer a formação de um saber prático, forjado, em um primeiro momento, na experiência da organização do museu, precisamente do ordenamento e disposição dos objetos como expressão do desejo de classificação do próprio conhecimento[1].

Ainda que a especialização do conhecimento e das próprias coleções tenha estabelecido, a partir do século XVII, fronteiras entre as disciplinas, o museu não perdeu seu caráter de lugar de cruzamento de saberes. Isso porque continuou prestando-se ao exercício da construção de conhecimentos baseados na natureza de seus acervos, atendendo às demandas de diferentes campos do saber. Basta lembrar o papel chave exercido por essas instituições nos processos de emergência e/ou desenvolvimento, ao longo do século XIX, de disciplinas como a antropologia, arqueologia ou as ciências da natureza. Essas práticas científicas deixaram lastro na Museologia, seja no uso de metodologias aplicadas na coleta e classificação de objetos, seja pelo aporte teórico utilizado na interpretação dos acervos.

O estatuto interdisciplinar da Museologia obviamente é espelho desse longo percurso his-

tórico dos museus no Ocidente. Do paradigma enciclopédico renascentista à articulação entre as disciplinas e acervos; dos vínculos com os saberes antiquários, formulados em torno dos vestígios materiais aos saberes pragmáticos, modelados para dar conta da organização, classificação e exibição dos objetos e coleções, tudo concorreu para que a Museologia nascesse como um campo de interseção de conhecimentos. Herdeira dessa tradição, a Museologia foi considerada como subordinada ou derivada desses campos de conhecimento que, abrigados nos museus, conduziam a coleta e a pesquisa de diferentes acervos. Não por acaso, a construção disciplinar da Museologia no século XX poderia ser descrita como a história de sua emancipação, para não dizer de ruptura, com as disciplinas associadas aos acervos (MENSCH, 1992). Um processo que representou também delinear sua autonomia em relação aos museus, construindo um discurso distinto daquele que orientara a tradição museográfica, ou seja, o conjunto de saberes formulados no âmbito das atividades práticas.

A partir da década 1960, sob o abrigo do ICOM, se verifica um esforço para a construção da base teórica da Museologia, com destaque, como analisa Van Mensch (idem), para as contribuições pioneiras do leste europeu, especialmente dos checos Jiri Neustupny e Zbynek Z. Stránský. Não por coincidência seria criado em 1968, no âmbito do ICOM, o ICTOP (Internacional Commitee for Trainning Of Personnel), iniciativa que vinha ao encontro da preocupação crescente em relação à formação de profissionais de museus, para além de aspectos meramente técnicos. Em fins dos anos de 1970, com a criação do ICOFOM (Internacional Commitee for Museology), as atenções se deslocam para o campo teórico, quando então são delineados os requisitos científicos da Museologia, consolidando-a como disciplina acadêmica.

Da criação do ICTOP ao surgimento do ICOFOM é nítida a trajetória na qual a centralidade do pensamento museológico se desprende do próprio museu, ou seja, da racionalidade de regras e técnicas que guiam a prática profissional – para uma razão filosófica e científica.

É preciso sublinhar também que a Museologia constrói seu estatuto científico justamente quando no campo prático-empírico, o fenômeno museu experimentava mudanças significativas que colocaram em xeque modelos institucionais consagrados, durante os anos de 1970 e 1980, com a emergência de ecomuseus, museus comunitários, museus de território. (CERÁVOLO, 2004, p. 246-248). Essas novas manifestações museais certamente estão na raiz de inquietações intelectuais que incitaram reflexões em torno dos limites do museu e da natureza do conhecimento da Museologia. Ideias e experiências se interpenetraram, nesse momento, em uma circularidade virtuosa; aspectos técnicos foram secundarizados em nome da função social do museu e a Mu-

seologia construiu sua identidade selando, em definitivo, sua autonomia científica e, ao mesmo tempo, seu vínculo com as ciências sociais.

Para além de interações verificadas no campo da experiência, a Museologia fixou suas conexões com demais disciplinas, a partir da definição de seu objeto de estudo. Segundo Ana Gregorová, a Museologia a Museologia estuda a relação específica do homem com a realidade, consistindo na coleta e conservação intencional e sistemática de objetos que documentam o desenvolvimento da natureza e da sociedade. Nos anos de 1990, a partir da categoria de fato museal de Waldisa Rússio, Bruno propõe pensar a Museologia como a disciplina que se ocupa do comportamento individual ou coletivo do homem em relação ao seu patrimônio, desenvolvendo mecanismos para converter esse patrimônio em herança que referencia a construção de identidades sociais. Abria-se assim a interlocução da Museologia com demais disciplinas que buscam compreender a relação do homem com a realidade, do ponto de vista de uma herança/memória, a exemplo da Sociologia, Antropologia, Psicologia e História.

O ENSINO DA TEORIA MUSEOLÓGICA NO BRASIL: INTERDICIPLINARIDADE E CONFIGURAÇÃO ACADÊMICO-INSTITUCIONAL DOS CURSOS DE GRADUAÇÃO

O ensino da Museologia no país, antes restrito a poucas instituições acadêmicas[2], não apenas se ampliou significativamente a partir dos anos 2000, em razão, sobretudo, da adesão das instituições superiores ao REUNI[3], como se estabeleceu em um cenário acadêmico-institucional diversificado.

Sete cursos estão em Faculdades ou Instituto de Ciências Humanas e Sociais (UFG, UFBA, UFRB, UFPE, UFPEL, UFSC, UNIRIO), três em faculdades ou escolas de biblioteconomia ou ciência da Informação (UFMG, UNB e UFRGS) e um na área de Artes (UFPA). Apenas um curso localiza-se em escola específica de Museologia, na UNIRIO; quatro cursos em departamentos específicos de Museologia, dos quais dois associam outros campos disciplinares - na UFPEL, Museologia, Conservação e Restauro e na UFPE Antropologia e Museologia - e outros dois - da UFOP e UFBA – constituem departamentos exclusivos de Museologia. Dois cursos - UNIBAVE e UFS - não tem vínculo com unidades acadêmicas, sendo que a UFOP manteve-se como departamento isolado, integrando-se em 2013 à Escola de Direito, Turismo e Museologia. Ressalta-se ainda que dois dos 14 cursos tem vínculos com museus universitários (UFG e UFSC)

Observa-se um predomínio de cursos localizados em unidades acadêmicas de ciências humanas e sociais e apenas um em instituto de arte, a exemplo da oferta comum de formação em Museologia em universidades estrangeiras. Tal configuração reflete certamente uma tendência da Museologia latino americana, fortemente vinculada às proposições de uma Museologia social, cujo marco foi a Mesa Redonda de Santiago do Chile.

Considerando a interdisciplinaridade da Museologia e a acomodação dos cursos de graduação em diferentes cenários acadêmico-institucionais, buscou-se compreender o estado da arte do ensino da teoria museológica, por meio da análise das matrizes curriculares, em especial dos programas de disciplinas notadamente teóricas. Alguns recortes foram estabelecidos para orientar a coleta e análise dos dados, especificamente, o critério de incidência de referência a obras e autores nos planos de ensino das disciplinas.

Para além das disciplinas comumente identificadas como teóricas, a exemplo de Introdução à *Museologia, Museologia ou Fundamentos da Museologia*[4], buscou-se ampliar o horizonte da pesquisa, incorporando disciplinas que tratam de campos correlatos, como memória, patrimônio, teoria do objeto, cultura material, história de museus e coleções (ver apêndice A). Das 60 disciplinas teóricas identificadas nos 14 cursos de Museologia, obteve-se sucesso na coleta de 44 planos de ensino, de nove cursos. Os planos de ensino foram coletados durante o primeiro semestre do ano de 2014, por meio do contato com o próprio professor ou mesmo com os colegiados e seções de ensino dos cursos[5].

Nesse horizonte empírico, tem-se clareza de que o currículo embora constitua o principal registro para se apurar a formação teórica oferecida pelos cursos, nem sempre retrata com fidedignidade esse percurso formativo e que as disciplinas identificadas podem não corresponder plenamente ao arco de disciplinas encarregadas pela formação teórica do curso. Somado a isso, é preciso levar em conta que muitos dos cursos recentemente implantados estão ainda em fase de acomodação pedagógica, havendo mudanças de proposições curriculares de um ano para o outro. Neste cenário, entende-se que o trabalho é apenas um exercício de reflexão, sem pretensão de esgotar a análise de uma realidade mais complexa do que mostram os dados analisados.

Dos nove cursos de Museologia contemplados pela pesquisa, três estão localizados, na região sudeste (UFOP, UFMG, UNIRIO), três na região sul (UFRGS, UFPEL, UFSC), dois na região centro-oeste (UFG, UnB) e um da região nordeste (UFRB), constituindo um universo geograficamente diversificado.

As 44 disciplinas identificadas e analisadas nos currículos totalizaram 1038 referências citadas nos planos de ensino. Optou-se por agrupar obras e autores mais citados, numa frequência igual ou superior a cinco, analisando os dados pelo método bibliométrico, que utiliza recursos matemáticos e estatísticos para tratar as informações. As demais obras foram analisadas por meio de amostragem.

QUADRO1: OBRAS MAIS CITADAS

OBRA	AUTOR	FREQUÊNCIA
Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo: documentos e depoimentos	ARAUJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.)	11
Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônio	GONÇALVES, José Reginaldo Santos	10
Delineamentos para uma teoria da Museologia	CERÁVOLO, Suely.	9
Alegoria do Patrimônio	CHOAY, Françoise	7
Cadernos de SocioMuseologia	Autor institucional	7
Imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro	CHAGAS, Mário de Souza.	7
Memória Coletiva e Memória Individual	HALBWACHS, Maurice	7
Planteamientos teóricos de la museología	HERNANDEZ HERNANDEZ, Francisca	7
Sistema de objetos	BAUDRILLARD, Jean	7
Coleção	POMIAN, K	7
Código de Ética para Museus	ICOM	7
La Museologia: curso de Museologia / textos y testimonios	RIVIERE, Georges Henri	6
Memória e patrimônio – ensaios contemporâneos	ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.)	6
Museologia e museus: princípios, problemas e métodos.	BRUNO, Maria Cristina Oliveira	6
Museologia e patrimônio: documentos fundamentais	PRIMO, Judite Santos	6
O que é museu	SUANO, Marlene	6
Cartas patrimoniais	CURY, Isabelle (Org.)	5
Museu e a Vida	GIRAUDY, Danièle; BOUILHET, H.	5

De 18 obras mais citadas, oito são de autores brasileiros, sendo uma autora – Judite Primo – docente de universidade portuguesa. Dentre os estrangeiros há um predomínio de autores franceses - Francoise Choay, Maurice Halbwachs, Jean Baudrillard, George Henri Rivierere, Daniele Giraudy e Henri Bouilhet, e, apenas uma, espanhola, Francisca Hernandez Hernandez e um polonês radicado na França, K. Pomian. Há que se considerar que o periódico "Cadernos de SocioMuseologia", da Universidade Lusófona, além de portugueses, reúne autores de várias nacionalidades, dentre os quais colaboradores brasileiros. A maioria das obras circunscreve-se no âmbito exclusivo da Museologia; quatro figuram na fronteira entre museus, Museologia e patrimônio e duas obras constituem clássicos da sociologia – O sistema de objetos de Jean Braudrillard e Memória coletiva e memória individual, de Maurice Halbwachs.

É notória a ausência da literatura anglo saxônica, comumente identificada como de estudos de museus. Para além da escassez de títulos traduzidos, é possível que tal fato seja decorrente de uma maior aproximação da Museologia brasileira com a tradição francesa e europeia continental.

Sabendo que um autor pode ter mais que uma obra de sua autoria, buscou-se em um segundo momento agrupar os autores. Desse modo, o quadro 2 demonstra algumas diferenças em relação ao anterior como a inclusão e desaparecimento de autores.

QUADRO 2: AUTORES MAIS CITADOS

Autor	Frequência
BRUNO, Maria Cristina Oliveira	27
GONÇALVES, José Reginaldo Santos	26
CHAGAS, Mario	25
ICOM	14
CERÁVOLO, Suely Moraes	14
ARAUJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.).	12
CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte	11
CURY, Marília Xavier	11
HERNANDEZ HERNANDEZ, Francisca	11
SANTOS, Maria Célia T. Moura	11
BRASIL	10
DESVALLÉES, Andre	10
FONSECA, Maria Cecília Londres	10
STRANSKÝ, Zbynek Z	10

Dos autores com 10 ou mais citações apenas Maria Cecília Londres Fonseca tem uma produção focada na temática do patrimônio e José Reginaldo Santos Gonçalves na interseção entre patrimônio e museu, os demais publicam efetivamente no campo da Museologia. Prevalecem os autores brasileiros, sendo três estrangeiros - Andre Desvallées, Francisca Hernandez Hernandez e Zbynek Stranský.

Em um escopo de análise ampliado para as referências que aparecem duas ou mais vezes têm-se um quadro de 497 citações, as quais foram classificadas como de Museologia, de Literatura e de Ciências Sociais e Humanas. A maior concentração, 334 citações, é da área da Museologia. Aparecem nessa categoria autores brasileiros, dentre os quais: Waldisa Russio Guarnieri, Mário Chagas, Maria Célia Teixeira Santos, Tereza Scheiner, Marília Xavier Cury, Mário Moutinho, Ulpiano T. Bezerra de Meneses. Dos autores estrangeiros, registram-se nomes como Ducan Cameron, Zbynek Z. Stransky, Dominique Poulot, Bernard Deloche, Peter Vergo, Georges Henri Rivieri, Hugues de Varine.

Três citações foram classificadas de Literatura e cento e sessenta de Ciências Sociais e Humanas, sendo que destas 74 se referem tema do Patrimônio e 30 ao da Memória, embora não sejam muito precisas as fronteiras entre um e outro tema. A título de exemplo, das 30 referências enquadradas no campo da Memória estão obras de autores como Andreas Huyssen, Pierre Nora, Henri Pierre Jeudy, Maurice Halbwachs, Michael Pollak, Henri Bergson e das 74 referentes ao patrimônio figuram autores como José Reginaldo Gonçalves, Dominique Poulot, Françoise Choay, Maria Cecília Londres Fonseca.

Dentre as citações com frequência igual a um, observa-se uma dispersão de autores e obras, havendo uma tendência ao aparecimento de referências de pensadores das ciências sociais e humanas, a exemplo de Emily Durkheim, Marcel Mauss, Alfred Radcliffe-Brown, Abraham Moles, Michel Foucault, Thomas Kuhn.

Considerando a totalidade das referências, observa-se um número expressivo de historiadores, a exemplo de Miguel de Certeau, Peter Burke, K. Pomian, Jacques Le Goff, Pierre Nora, Carlo Guinzburg, Dominique Poulot e o brasileiro Ulpiano T. Bezerra de Meneses. No que concerne à Museologia, predominam teóricos que formularam seu pensamento sob o abrigo do ICOFOM – Stránsky, Gregorová, Mensch e a brasileira Waldisa Rússio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observa-se uma predominância de referências exclusivas do campo da Museologia nos planos de ensino de disciplinas teóricas dos nove cursos, seja em análises de obras ou autores mais citados, seja na classificação das obras com duas ou mais citações. Sem dúvida esse é um dado importante que assinala um grau autonomia significativo da Museologia. Os autores brasileiros estão entre os mais citados, embora também haja uma forte interlocução com autores estrangeiros, sobretudo com os de origem francesa e/ou que atuam sob o abrigo do ICOFOM.

A despeito de um quadro teórico delineado no ensino da Museologia, é possível observar haver ainda um apego ao conhecimento prático, ligado à organização e funcionamento dos museus, às normas da profissão ou à política públicas para a área, o que certamente se explica pela trajetória histórica dessa disciplina. São exemplos disso, o ICOM, com quatorze citações, aparece em obras como o "Código de ética para museus", "Cómo administrar un museo: manual prático", "Boletín del Consejo Internacional de Museos". O autor institucional Brasil, citado dez vezes, corresponde à legislação e documentos técnicos oficiais.

Das 497 referências analisadas sob o ponto de vista temático, as 160 citações do campo das Ciências Sociais e Humanas assinalam um diálogo vigoroso da Museologia com outros campos disciplinares. Essa constatação se potencializa no quadro das 1038 referências, quando se pulverizam as citações de áreas diversas daquela da Museologia, seja a história, a antropologia, ciências sociais, comunicação. Esse é um dado que corrobora o caráter interdisciplinar da Museologia, fato que se construiu em uma longa trajetória histórica.

Da análise desses dados, em particular das referências bibliográficas, emergem evidências das relações discursivas que estabelecem os limites dentro dos quais a Museologia constrói sua identidade disciplinar. São dados materiais de parâmetros que conferem autoridade à Museologia como campo científico e apontam para perspectivas interdisciplinares promissoras do ensino, e consequentemente da pesquisa, da Museologia no Brasil.

APÊNDICE A

IES	Disciplinas selecionadas
UNB	Introdução à Museologia
	Museologia I
	Museologia II
	Museologia III
	Museologia, Patrimônio e Memória
UNIBAVE	Museologia I
	Museologia II
	Museologia III
UNIRIO	Introdução à Museologia
	Museologia I
	Museologia II
	Museologia III
	Museologia IV
	Museologia, Patrimônio e Memória
UFMG	Introdução à Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia
	Tipologia de Museus
	Memória e Patrimônio cultural
	Função Social dos Museus
	Fundamentos da Museologia
UFS	Objetos e coleções
	Introdução à Museologia
	Estudos Culturais
	História, Memória e Patrimônio
	Museologia I
	Museologia II
	Teorias da Museologia
UFSC	Introdução à teoria Museológica
	Memória e Museologia
	Pensamento contemporâneo em Museologia
UFPEL	Introdução à Museologia
	Memoria e patrimônio
	História dos museus
UFRB	Introdução à Museologia
	Teoria Museológica
	Teoria de objeto e coleções
UFRGS	História dos registros humanos
	Iniciação à Museologia
	Museologia e Memória Social
	Museologia no mundo contemporâneo
	Museologia e teoria do objeto
UFBA	Museologia
	História dos museus e coleções
	Museologia contemporânea
	Estudos de Cultura Material
UFG	História dos museus
	Introdução à Museologia
	Museologia I
	Museologia II
	Museologia III
	Teoria do objeto
UFOP	Introdução à Museologia
	Museologia e Comunicação I
	Museologia e Comunicação II
	Museu e diversidade cultural
	Organização dos museus
	Ecomuseus e Museus comunitários
UFPE	Patrimônio, Museu e Memória Social
	Teoria Museológica I
	Teoria Museológica II
	Teoria Museológica III
	Teoria do conhecimento aplicado à Museologia
	EtnoMuseologia I
	EtonoMuseologia II
	Teoria dos objetos e das coleções
	Objetos e coleções etnográficas
UFPA	Não localizado o currículo

NOTAS

[1] A respeito do museu como elemento que concorre para a classificação do conhecimento ver BURKE, 2003. p.78-108.

[2]O primeiro curso de Museologia no país foi criado na década de 1930, no Rio de Janeiro, funcionando até os anos de 1970 no Museu Histórico Nacional, quando então passou a integrar a UNIRIO. Nessa mesma década foram criados o curso de graduação na Universidade Federal da Bahia e o curso de especialização em Museologia na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Três novos cursos surgiram entre 2000 e 2007 e a partir desse ano, com o programa Reuni, foram criados mais 9 cursos.

[3] Os cursos estão distribuídos nas seguintes instituições de ensino e regiões brasileiras: UnB, UFG (Centro-oeste); UFPA (Norte); UFBA, UFRB, UFS, UFPE (Nordeste); UNIBAVE, UFPEL, UFRGS, UFSC (Sul); UNIRIO, UFOP, UFMG (Sudeste). O Nordeste e o Sul do país sediam quatro cursos em cada. O sudeste tem três cursos, o Centro-oeste com dois e apenas um no Norte do país. Ressalta-se ainda que dentre esses quatorze cursos, nove deles, foram criados devido ao REUNI, implantado mediante o Decreto nº 6.096, de 24 de abril de 2007.

[4] Tais disciplinas foram especificamente analisadas em trabalho anterior (TANUS, 2013).

[5] Agradecemos o empenho das bolsistas Isabela Trópia e Karina Dultra para o desenvolvimento desta pesquisa, parte do projeto Museologia no Brasil: teoria e interdisciplinaridade na perspectiva acadêmico-institucional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, Lídia. Bibliometria e arqueologia do saber de Michel Foucault: traços de identidade teórico-metodológica. Ci. Inf., Brasilia, v. 27, n. 3, Sept. 1998.

BURKE, Peter. Uma história social do conhecimento I: de Gutenberg a Diderot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BRASIL. Decreto nº 6.096 de 24 de abril de 2007. Institui o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais - REUNI. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, 25 abr. 2007.

CERÁVOLO, Suely Moraes. Delineamentos para uma teoria da Museologia. Anais do Museu Paulista, São Paulo, v. 12, n.12, p.237-268, jun./dez, 2004.

DOMINGUES, Ivan. Conhecimento e transdisciplinaridade. Belo Horizonte: Ed. UFMG/IEAT, 2005.

MENSCH, Peter Van. Towards a methodology of museology. (PhD thesis). University of Zagreb, 1992. Disponível em: http://www.muuseum.ee. Acesso em: 17 set. 2014.

POMIAN, Krzysztof. Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siecle. Paris: Gallimard, 1987.

TANUS, Gabrielle Francinne de S.C. Análise da influência acadêmico-institucional nos cursos de Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia do Brasil. 235 f. 2013. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Ciência da Informação, Belo Horizonte, 2013.

1º sebramus
seminário
brasileiro de
museologia
12 a 14 novembro
belo horizonte . 2014

igreja de são francisco

MUSEUS, MUSEOLOGIA E POLÍTICAS PÚBLICAS

AS ORIGENS E INFLUÊNCIAS DO PLANO MUSEOLÓGICO BRASILEIRO

Janaina Silva Xavier
janaina.xavier@unasp.edu.br

O texto trata de uma retrospectiva a respeito das discussões sobre a gestão dos museus e dos instrumentos empregados em outros países nas últimas décadas com o objetivo de compreender melhor a trajetória percorrida, as semelhanças e diferenças entre os modelos aplicados e o contexto de adoção do Plano Museológico pelo Brasil, a partir de 2006, como instrumento de gestão a ser construído por todos os museus brasileiros, sendo considerada infração administrativa o seu descumprimento.

Palavras-chaves: Museus, Gestão em Museu, Plano Museológico.

1. INTRODUÇÃO

Em julho de 2006, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), considerando a necessidade de gestão dos museus federais sob a sua tutela, dispôs uma portaria instituindo o Plano Museológico como ferramenta básica de planejamento estratégico. Essa iniciativa foi a primeira manifestação legal brasileira de adoção de um instrumento de gestão padrão para os museus federais (PORTARIA NORMATIVA, 2006).

Em 14 de janeiro de 2009, houve outro avanço na consolidação do Plano Museológico como modelo para administração dos museus brasileiros. Através da lei nº 11.904, o Governo Federal tornou obrigatório o Plano Museológico para todos os museus nacionais e determinou um prazo de cinco anos para as instituições se adequarem. O Plano Museológico foi definido da seguinte maneira:

> *Art. 45. O Plano Museológico é compreendido como ferramenta básica de planejamento estratégico, de sentido global e integrador, indispensável para a identificação da vocação da instituição museológica para a definição, o ordenamento e a priorização dos objetivos e das ações de cada uma de suas áreas de funcionamento, bem como fundamenta a criação ou a fusão de museus, constituindo instrumento fundamental para a sistematização do trabalho interno e para a atuação dos museus na sociedade (LEI FEDERAL nº 11.904/2009).*

A lei ainda especifica que o Plano Museológico deve ser elaborado por um museólogo e contemplar as seguintes partes: um diagnóstico da instituição, a missão do museu e o detalhamento de dez programas - Institucional, Gestão de Pessoas, Acervos, Exposições, Educativo e Cultural,

Pesquisa, Arquitetônico e Urbanístico, Segurança, Financiamento e Fomento, Comunicação.

Finalmente, em 17 de outubro de 2013, o decreto presidencial nº 8.124 passou a considerar infração administrativa por parte dos museus o deixarem de elaborar o Plano Museológico, sujeitando os infratores, a multa, perda de incentivos fiscais e financiamentos, impedimento de contratos com o poder público e suspensão parcial de suas atividades (DECRETO nº 8.124/2013).

Diante do exposto, esse texto apresenta uma breve reflexão a respeito das origens e influências internacionais da gestão museológica com o objetivo de compreender melhor a trajetória percorrida, as semelhanças e diferenças entre os modelos aplicados e a perspectiva brasileira nesse cenário.

2. GESTÃO MUSEOLÓGICA: ORIGENS E PROPOSTAS

Na década de 80 os museus passaram a envidar esforços na tentativa de se adaptarem aos conceitos da Nova Museologia que advogava em favor do homem e não somente das coleções como sendo o centro das preocupações dos museus. Para tanto, começaram a se preocupar mais efetivamente com as questões relacionadas ao gerenciamento dessas instituições culturais a fim de melhor desempenharem seu papel na sociedade.

Paralelo a essa onda, o desenvolvimento das ciências museológicas, a ampliação do conceito de patrimônio e do papel do museu na sociedade, o aumento do número de museus e de público e as dificuldades financeiras também levaram os museus a repensarem sua atuação (NEVES, 2003).

Esses fatores desencadearam o alargamento de metodologias de gestão em diversos países, tornando-se aos poucos uma condição para o reconhecimento das instituições como museu. Não houve, porém, uma unanimidade quanto à identificação desses instrumentos administrativos: Programação ou Programa Museológico, Plano Diretor, Plano de Metas, Planejamento Estratégico, são algumas das terminologias que podem ser encontradas na bibliografia.

Neves (2003, p. 35, 43 e 59) aponta o museólogo francês Georges Henri Rivière (1897–1985) como um dos pioneiros nesta questão, quando já na década de 1930 defendia que o museu deveria ter uma política geral e estrutural. Em sua obra La Muséologie selon Georges Henri Rivière, publicada após sua morte em 1989, o autor falava da necessidade do museu estabelecer um Programa Científico que integrasse os programas de Educação, Cultura, Exposição, Pesquisa, Conservação e Arquitetura. O autor apresentava ainda que esse programa deveria ser elaborado por um museólogo, amparado por outros profissionais envolvidos, como o arquiteto, os diretores e a equipe técnica.

Os arquitetos do Centro Georges Pompidou e do Museu d'Orsay, em Paris, Patrick O'Byrne e Claude Pecquet destacaram, em 1979, a importância da construção de um programa para o museu, definindo-o como um instrumento de transmissão de informações e diretrizes resultante

de estudos científicos. Esse programa ajudaria no estabelecimento das prioridades, auxiliaria na continuidade da instituição e daria credibilidade ao museu (NEVES, 2003, p. 36).

Em 1984, J. Chatelain[1] publicou o manual Administration et gestion des musées: texts et documents dando ênfase aos programas e procedimentos de organização interna e das coleções e Jacques Sallois, diretor dos Museus da França, entre os anos de 1990 a 1994, afirmava a necessidade dos museus definirem sua vocação e seu perfil, tomando por base suas coleções, público, local e profissionais (NEVES, 2003, p. 36).

É preciso considerar, no entanto, que essa chamada Programação Museológica estava inicialmente direcionada às questões relacionadas entre o museu e o seu projeto arquitetônico, porém rapidamente as discussões se ampliaram dos problemas estruturais para as funções museológicas.

Com base nisso, o Ministério da Cultura francês passou a exigir que para a criação de um museu fosse contratado um profissional especializado em museus, encarregado de elaborar o projeto da instituição, fundamentando-se em quatro pilares: as coleções, o espaço, o público e os funcionários. A partir do projeto eram estabelecidos os programas arquitetônicos e museográficos (CHINCHILLA, 2005, p. 20).

No caso da Inglaterra foram adotados os modelos teóricos propostos por Gail Dexter Lord e Barry Lord nas obras La Planification de nos Musées (1983), The Manual of Museum Management (1997) e The Manual of Museum Planning (1999). Nesta última, os autores apresentaram reflexões sobre planejamento, público, coleções e instalações físicas dos museus.

Outra referência inglesa foi Kevin Moore que publicou em 1994 o livro Museum Management: how can museums survive into the new millenium? Na obra o autor insistiu na necessidade dos museus estabelecerem e manterem um plano definido e bem estruturado de acordo com as possibilidades da instituição e as necessidades da comunidade onde ele estava inserido (MOORE[2], 1994 apud CHINCHILLA, 2005, p. 21).

Com essas discussões em pauta, no ano 2000, foi criado o Conselho de Museus, Arquivos e Bibliotecas do Reino Unido (Museums, Libraries and Archives Council - MLA)[3] com o objetivo de universalizar o acesso aos acervos e serviços, fortalecer as instituições e promover inovações e mudanças. Uma das criações do MLA foi o Plano para Certificação de Museus que entre os requisitos para reconhecimento das instituições impunha à construção por parte dos museus de um Plano de Desenvolvimento com uma declaração de propósitos, objetivos gerais, delimitação do público alvo e objetivos específicos. Além desse plano era necessário à apresentação de um planejamento orçamentário, um plano de emergência prevendo desastres, definição dos serviços prestados aos usuários, as condições das instalações, o gerenciamento dos acervos e os recursos humanos (SANTOS; SOUZA, 2004, p. 31).

Esse modelo de certificação adotado pelo MLA não era novidade, ele já vinha sendo seguido desde 1970 nos Estados Unidos e de 1996 na Escócia e a partir de então estava sendo introduzido na Austrália, Alemanha, Grécia, Valônia Belga, Bulgária, Croácia, Romênia, Finlândia, Suíça, Irlanda, Dinamarca, Polônia, Países Baixos, Noruega, entre outros. Esses planos de certificação eram opcionais aos museus, porém a não adesão os impedia de obter financiamentos junto ao poder público. A validação da certificação era obtida por meio de avaliações periódicas feitas por comitês regionais em visita aos museus e pelo envio dos relatórios (SANTOS; SOUZA, 2004, p. 117).

Em 2009, o MLA publicou *Leading Museums: a vision and strategic action plan for England's museums* [4] onde a excelência dos museus foi definida pela qualidade dos serviços prestados e dos benefícios sociais e culturais gerados para a sociedade como resultado das ações da instituição.

Os resultados que foram observados nos países que adotaram o Plano de Certificação foram à elevação dos padrões, o reconhecimento e o aumento da credibilidade e confiança do museu, o acesso às verbas, um melhor entendimento da missão, métodos de avaliação mais adequados, compromisso com a preservação da cultura, programas de treinamento e aperfeiçoamento (SANTOS; SOUZA, 2004, p. 128).

Semelhantemente, Portugal vinha refletindo sobre a sustentabilidade de seus museus. De 14 a 16 de maio de 2001, em Setubal, realizaram o I Seminário Internacional sobre a Programação Museológica, onde o professor Henrique Coutinho Gouveia, da Universidade de Évora, apresentou a comunicação "Programação Museológica – Terminologia e Conceitos". Também discutiram a temática Maria Olímpia Lameiras Campagnolo, Carlos Mendonça e João Oliva Monteiro que expuseram o exemplo da Programação Museológica do Mosteiro de Alcobaça, onde reforçaram o conceito de que a programação museológica favoreceria a gestão sustentável. Joaquim Pais de Brito, por sua vez, falou da Programação do Museu Nacional de Etnologia, destacando a ideia de que a programação museológica deveria ser uma articulação de todos os setores do museu e de que a instituição precisaria ser um lugar que se repensasse continuamente (NEVES, 2003, p. 41).

Além disso, em 2004, a Lei-Quadro dos Museus Portugueses, em seu artigo 86, passou a exigir que para a criação ou fusão de museus seria preciso a execução de um programa arquitetônico e museológico constituído dos seguintes elementos: objetivos, caracterização do acervo e temática, formulação de estratégias relacionadas ao cuidado com o acervo, sua exposição e educação, identificação do público, indicação das instalações físicas e suas condições e os recursos financeiros e humanos (Lei Quadro dos Museus Portugueses nº 47, de 19 de agosto de 2004).

Em instância internacional, o Código de Ética do Conselho Internacional de Museus (ICOM) finalizado na 21ª Assembleia, em Seul, Coreia do Sul, em 8 de outubro de 2004, estabeleceu as normas mínimas para os museus e seus profissionais determinando que a autoridade de tutela do patrimônio teria a responsabilidade de assegurar que o museu tivesse um estatuto, um regimento

ou outro documento oficial, conforme a legislação nacional em vigor, estipulando o estatuto, a missão, a permanência e o caráter não lucrativo dos museus. Ao tornar-se membro do ICOM, os países se comprometem na adoção das orientações desse documento (CÓDIGO DE ÉTICA DO ICOM, 2010, p. 15).

Ainda em 2004, o ICOM publicou um documento intitulado *Running a Museum: A pratical Handbook*. Em um dos artigos, Gary Edson, então diretor do Museu da Universidade de Tecnologia do Texas, discutiu a respeito da estrutura de gestão dos museus, o trabalho em equipe, estilos de liderança dos diretores e outros funcionários da administração, a construção de uma declaração de missão, a gestão financeira, o planejamento de um orçamento, os museus, a ética e a gestão, o processo de planejamento e a avaliação.

Nesse artigo Edson (2004, p. 143) afirmou que o planejamento eficaz deveria ser uma atividade global que levasse em consideração a história do museu, sua missão, coleções, recursos humanos, instalações, financiamento, apoio da comunidade, público, estatuto político, ameaças locais e regionais, potencialidades ambientais e sociais. Para o autor, o planejamento não serviria para decidir as ações futuras, mas sim para definir o que precisava ser feito no presente para se alcançar o futuro desejado.

Edson (2004, p. 143) descreveu ainda o processo de construção do planejamento, incluindo os seguintes aspectos: planejamento financeiro, as necessidades da comunidade e o seu envolvimento, o planejamento de recursos humanos, a organização/estrutura, a comunicação/marketing/ visibilidade, as contribuições para as agendas nacionais e a eficácia do serviço. A avaliação desse planejamento seria feita pelo método SWOT (sigla em inglês que quer dizer *Strengths, Weaknesses, Opportunities, Threats)*.

Na Espanha, as últimas décadas foram marcadas por vários estudos no campo da museologia abordando entre outros assuntos a temática do planejamento. De Aurora León temos *El Museu Teoria, Práctica y Utopia* (1978), de Alonso Fernández, *Museologia y Museografia* (1999), de Francisca Hernandez, *Manual de Museología* (1994) e de J.C. Rico, *La difícil supervivencia de los Museos* (2003).

Podemos destacar ainda a obra de David Roselló Cerezuela, publicada em 2004, com o título *Diseño y Evaluación de Proyectos Culturales*. Nesse livro Roselló (2004) faz uma distinção entre plano, programa e projeto. Plano, segundo o autor, seriam as orientações estratégicas gerais com base numa avaliação global, conceitual, filosófica e política da instituição, com metas a médio e longo prazo. Já o programa trabalharia com aspectos específicos, como por exemplo, programa de conservação. E por fim, o projeto seriam as ações concretas sob a forma de atividades, uma exposição, por exemplo.

A legislação espanhola também tem imposto a necessidade do Plano Museológico (PM) para o reconhecimento das instituições como museus através da Lei dos Museus nº 4, de 26 de março

de 2003. Para ajudar os museus no cumprimento da lei, em 2005, o governo espanhol publicou o manual *Criterios para la Elaboracion del Plan Museologico*[5] com um modelo de tal forma prático que passou a ser usado de maneira generalizada. O PM sugerido pelo governo espanhol previa os seguintes programas: institucional, de coleções – aquisição, documentação, pesquisa e conservação, arquitetônico, de exposição, divulgação e comunicação, segurança, recursos humanos e econômicos. A elaboração do plano devia ser feita com base em uma avaliação prévia (CHINCHILLA, 2005).

Na América Latina um dos documentos mais importantes produzidos no campo da museologia foi a Declaração de Santiago, no Chile, em 1972. A carta apresentou orientações aos museus que para serem observadas demandariam mudanças radicais na gestão das instituições, entre elas, a necessidade dos museus trabalharem de forma interdisciplinar, intensificarem seus esforços para ampliar suas coleções e torná-las acessíveis ao público, modernizarem suas técnicas museográficas a fim de estabelecerem uma comunicação mais eficiente sem, contudo, onerar as instituições gerando desperdícios, avaliarem a eficácia de suas ações e desenvolverem estratégias para qualificarem seus profissionais. Quanto às exposições, tanto no meio rural quanto nas cidades, os museus deveriam trabalhar com temáticas mais adequadas as necessidades do público e estimular o desenvolvimento tecnológico e científico das comunidades. O documento apontava ainda o imperativo de criação de um setor educativo em cada museu que atuasse em parceria com as escolas.

Posteriormente, em 1984, em Quebec, foi redigida uma nova proposta ao ICOM solicitando o reconhecimento de uma nova museologia, fundamentada nas experiências dos ecomuseus e museus comunitários e o auxílio para essas tipologias de museus se desenvolverem de forma mais plena e eficiente.

Finalmente em 1992, em Caracas, representantes do setor museológico da América Latina, da UNESCO e do ICOM discutiram a situação do setor e entre os aspectos debatidos, as questões relacionadas à gestão dos museus foram definidas como uma das prioridades. Apontou-se a necessidade de gestão e administração eficiente para a consecução dos objetivos dos museus e para isso era preciso adotar modernas estratégias em relação à otimização dos recursos humanos, técnicos e financeiros. Para alcançar tais propósitos a carta de Caracas recomendou que os museus definissem claramente sua missão, sua estrutura administrativa, métodos de avaliação permanente, que elaborassem planos e programas modernos baseados em um diagnóstico com metas a longo, médio e curto prazo e que determinassem suas políticas orçamentárias buscando recursos públicos e do setor privado. Com relação aos governos eles deveriam promover políticas culturais coerentes e estáveis garantindo a gestão dos museus, implementar cursos internacionais de capacitação em gestão museal e se pautarem por princípios éticos na gestão dos museus.

Percebemos então, que por diversos caminhos os países passaram a se preocupar com a gestão de seus museus impondo a eles a criação de instrumentos administrativos com diferentes nomenclaturas, mas que em comum previam a necessidade das instituições de forma participativa identificar sua missão e seu público e traçar estratégias e metas para as áreas administrativa, de coleções, arquitetônica, exposições, comunicação e recursos humanos e financeiros. O Brasil também seguiu por essa linha adotando as experiências e métodos estrangeiros e as orientações das cartas elaboradas na América Latina.

3. A GESTÃO DOS MUSEUS BRASILEIROS E O PLANO MUSEOLÓGICO

Um dos primeiros instrumentos de gestão para museus divulgados no Brasil foi o Plano Diretor de Stuart Davies, produzido originalmente na Grã Bretanha, em 1996, com o título original Producing a Forward Plan e traduzido pela Universidade de São Paulo (USP) em 2001.

O Plano Diretor sugestivo deveria conter seis partes: Definição da missão, Diagnóstico da situação atual, Metas estratégicas, Objetivos atuais, Indicadores de desempenho e Apêndices, redigidos com a participação do maior número possível de pessoas envolvidas com o museu e de forma estratégica, integradora, sucinta, realizável e coerente (DAVIES, 2001).

Em 2003, Timothy Mason, diretor do MLA, esteve no Brasil expondo o Plano de Certificação do Reino Unido. Em seu seminário no Brasil, Mason (2004, p. 56) apresentou os passos para a elaboração do Plano de Desenvolvimento: A definição da missão, a elaboração de um diagnóstico, a definição de objetivos estratégicos e em seguida os objetivos específicos, ou seja, as metas para alcançar as estratégias, e os indicadores de avaliação.

Porém, o modelo de gestão escolhido em 2006 pelo Governo Federal brasileiro foi o Plano Museológico espanhol e desde então a legislação vem reforçando essa prática e divulgando o instrumento através de oficinas, palestras e minicursos em todo o país. Comparando os três modelos que foram divulgados no Brasil – Plano Diretor, Plano de Certificação e Plano Museológico – percebemos que o Plano Diretor e o Plano Museológico são muito próximos e a sua construção e implementação dependem mais da iniciativa do museu, já o Plano de Certificação é mais complexo e exigente, demandando uma fiscalização periódica por parte da esfera governamental sobre os museus, o que requer uma infraestrutura de avaliação permanente.

Dados do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) na última pesquisa respondida por 1.500 dos 3.025 museus brasileiros identificados no Sistema Brasileiro de Museus (SBM) apontaram que 27,6% deles já haviam construído seus Planos Museológicos, o que nos sugere um índice de adesão ainda pequeno e a necessidade de investir mais na qualificação dos museus a fim de que estes se sintam preparados para empreender tal tarefa (MUSEUS EM NÚMEROS, 2011).

Finalmente ao descortinarmos o cenário museológico internacional foi possível perceber que nas últimas décadas houve uma forte corrente em direção à adoção de instrumentos de gestão

que fortalecessem as ações dos museus e qualificassem seus serviços. O próprio ICOM em 2004 em seu Código de Ética impunha a necessidade de seus países integrantes estipularem um instrumento de gestão a ser implantando pelos museus. A determinação do Plano Museológico, portanto, não foi uma iniciativa brasileira, pelo contrário tratou-se apenas de equilibrar o país com o que já vinha sendo seguido em outros países em termos de gestão museal. No cenário museal brasileiro, o desafio tem sido entender e aplicar o Plano Museológico, adequando-o à nossa cultura museológica, o que já é muito. A complexidade está no caráter de profissionalização das instituições e o eterno enfrentamento com a formação de equipes competentes. Essa é a escalada para uma melhoria qualitativa e um novo reenquadramento institucional em face da sociedade.

NOTAS

[1] CHATELAIN, J. Administration et gestion des musées: texts et documents. La documentation française, Paris, 1984.

[2] MOORE, Kevin. Museum Management: how can museums survive into the new millenium? Londres: Routledge, 1994.

[3] O MLA foi originalmente estabelecido como uma Comissão Permanente de Museus e Galerias, em 1931, e em 1981 passou a se chamar Comissão de Museus e Galerias.

[4] MLA. Leading museums: a vision and strategic action plan for England's museums. London: Museums, Libraries and Archives Council, 2009.

[5] Manual Criterios para la Elaboracion del Plan Museologico Disponível em: http://www.mcu.es/museos/MC/PM/ Acesso em 04 de julho de 2014.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CÓDIGO DE ÉTICA DO ICOM. Versão Lusófona. Brasília, 2010. Disponível em: http://www.alvarestech.com/lillian/Museologia/CodigoEtica20062010.pdf Acesso em 03 de fevereiro de 2014.

DAVIES, Stuart. Plano Diretor. Tradução de Maria Luiza Pacheco Fernandes. São Paulo: EDUSP, Roteiros Práticos 01, Fundação Vitae, 2001.

DECLARAÇÃO DE CARACAS. Venezuela, Caracas, 1992.

DECLARAÇÃO DE QUEBEC. Canadá, Quebec, 1984.

DECLARAÇÃO DE SANTIAGO. Chile, Santiago, 1972.

Decreto n° 5.264, de 5 de novembro de 2004. Institui o Sistema Brasileiro de Museus e dá outras providências. Disponível em: http://www.museus.gov.br/sbm/legislacao.htm Acesso em: 20 de

setembro de 2013
Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013. Regulamenta a Lei 11.904, de 14 de janeiro de 2009 e a Lei 11.906, de 20 de janeiro de 2009. Brasília: Diário Oficial da União, 18 de outubro de 2013.
EDSON, Gary. Museum Management. In: BOYLAN, Patrick J. (Ed.). Running a Museum: A pratical Handbook. França: ICOM, 2004, p. 133-146.
Estatuto de Museus. Lei Federal 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Disponível em: http://www.museus.gov.br/sbm/legislacao.htm Acesso em: 20 de setembro de 2013
ALONSO FERNÁNDEZ, Luis (1999): Museología y Museografía, Editorial del Serbal, Madrid.
CHINCHILLA GÓMEZ, Marina (org.) (2005): Criterios para la Elaboración del Plan Museológico, Subdirección General de Museos Estatales, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Ministerio de Cultura, Espanha. Disponível em: http://www.mcu.es/museos/MC/PM/index.html Acesso em 21 de março de 2014.
HERNÁNDEZ HERNANDÉZ, Francisca (1994): Manual de Museología, Síntesis, Madrid.
Museus em Números. Brasília: IBRAM, vol. 2, 2011.
LEÓN, Aurora (1978): El Museo. Teoría, práctica y utopia, Cátedra, Madrid.
Lei Federal 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Disponível em: http://www.museus.gov.br/sbm/legislacao.htm Acesso em: 20 de setembro de 2013
Lei Federal 11.906, de 20 de janeiro de 2009. Cria o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM. Disponível em: http://www.museus.gov.br/sbm/legislacao.htm Acesso em: 20 de setembro de 2013
LORD, Gail Dexter; LORD, Barry (1983): La Planification de nos Musées, Musées Nationaux du Canada, Otawa.
LORD, Gail Dexter; LORD, Barry. The Manual of Museum Management. Plymouth: AltaMira Press, 1997.
LORD, Gail Dexter; LORD, Barry. The Manual of Museum Planning. Oxford: AltaMira Press, 1ª ed., 1999.
MASON, Timothy. Gestão Museológica: Desafios e Práticas. São Paulo: EDUSP, Roteiros Práticos 7, Fundação Vitae, 2004.
NEVES, KátiWWWa Regina Felipini. Programas Museológicos e Museologia Aplicada. Cadernos de Sociomuseologia. Portugal: UHLT, nº 21, 2003.
PLANO NACIONAL SETORIAL DE MUSEUS 2010/2020. Brasília: MinC/IBRAM, 2010.
POLÍTICA NACIONAL DE MUSEUS. Brasília: MinC, 2003.
PORTARIA NORMATIVA n° 1, de 5 de julho de 2006. Dispõe sobre a elaboração do Plano Museológico dos museus do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e dá outras providências.

Disponível em: http://www.museus.gov.br/sbm/legislacao.htm Acesso em: 20 de setembro de 2013

RICO, J. C. (2003): La difícil supervivencia de los Museos, Trea, Gijón.

ROSELLÓ CEREZUELA, David (2004): Diseño y Evaluación de Proyectos Culturales, Editorial Ariel, Barcelona.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. Os museus e seus públicos invisíveis. Texto apresentado no I Encontro Nacional de Educadores de Museus e Centros Culturais Rio de Janeiro: MinC/ IPHAN/ DEMU, Casa de Rui Barbosa, 17 e 18 de setembro de 2007.

SANTOS, Maurício; SOUZA, Patrícia (trad.). Planos para a certificação de museus na Grã-Bretanha: Padrões, da Austrália a Zanzibar; Planos de certificação de museus em diversos países. São Paulo: EDUSP, Fundação Vitae, Roteiros Práticos 6, 2004.

A DOCUMENTAÇÃO EM MUSEOLOGIA NA FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO: FORMATOS E PADRÕES

Albino Barbosa de Oliveira Junior
albino.oliveira@fundaj.gov.br

Este artigo analisa os sistemas de documentação museológica adotados na Fundação Joaquim Nabuco, do Ministério da Educação, entre 1977 e 1997, e que resultaram na atual base de dados do Museu do Homem do Nordeste. A partir de pesquisa bibliográfica e documental – informações coletadas no arquivo do museu – levantamos, descrevemos e analisamos os projetos desenvolvidos pela instituição para catalogação de acervos museológicos e para criação do banco de dados do museu, na intenção de apresentar uma ação bem sucedida na esfera da administração pública federal, que, recebendo os devidos ajustes, poderá continuar sendo usada como base informacional do acervo, assim como servir de modelo para outras instituições museais.

Palavras-chave: Museu, Documentação Museológica, Museu do Homem do Nordeste.

INTRODUÇÃO

Os museus são instituições dedicadas à preservação, à investigação e à exposição de bens culturais voltados para a construção de memórias. Podemos dizer que, no imaginário coletivo, os museus são guardiões de memórias que residem nos objetos preservados em seus acervos. Nesse sentido, os testemunhos da cultura e do meio ambiente são suportes de informações, representações de memória, que justificam sua preservação, pesquisa e exposição (CHAGAS, 1996, p. 90).

Os objetos são poderosos portadores de informações que necessitam de mecanismos de gestão da informação, exigindo não só o trabalho com o potencial direto que eles fornecem, mas também com dados associados, de modo a ampliar seu universo de significados.

A documentação em museologia está diretamente ligada à gestão dos museus, e tem como finalidade gerir o acervo desde sua entrada na instituição até a sua exposição, transformando-se em fonte de produção de conhecimento. Base para grande parte das atividades museológicas, a documentação é uma tarefa complexa que exige um sistema padronizado, estruturado com padrões técnicos especializados e uma série de convenções.

Para Camargo-Moro (1986, p. 41) um bom sistema de documentação exige regras escritas, estudos e pesquisas eficientes sobre o objeto e muita disciplina e atenção no trabalho. Regras e rotinas bem definidas são as garantias do fácil acesso e manutenção do sistema, e devem estar prescritas em manuais de serviços.

De forma geral, a documentação em museologia é muito desigual entre as instituições e raramente está integrada a um sistema complexo, tornando-se um campo que até hoje envolve grandes discussões em torno das metodologias sobre seu exercício. Uma das razões desse problema reside na diversidade tipológica dos acervos dos museus, dificultando a padronização de

instrumentos de catalogação dos objetos, gerando uma multiplicidade de procedimentos que cada museu utiliza.

Mesmo muitos países já tendo avançado na padronização e compartilhamento da informação gerada em seus museus, o campo da documentação em museologia não está consolidado, sendo até hoje uma preocupação do Conselho Internacional de Museus (ICOM) e do seu Comitê de Documentação (Cidoc), a normalização documental - categorias, classificações e terminologias - para a gestão dos acervos. A normalização não só aumenta a eficiência dos sistemas de documentação, como estimula o intercâmbio e a cooperação em nível institucional, nacional e internacional.

Apesar de o Brasil ocupar certa posição confortável no aspecto da uniformização terminológica (GRANATO, 2010, p. 5), uma vez que temos trabalhos de indexação para acervos históricos, científicos, de cultura popular e de cultura material indígena, ainda temos um controle muito precário sobre os acervos de um modo geral, seja pelas oscilações das políticas públicas de cultura, que em alguns momentos relegaram os museus a um segundo plano, seja pela falta de aprofundamento da pesquisa científico-acadêmica voltada para a documentação.

Levando em conta que quase 70% dos museus no Brasil são de natureza administrativa pública, este trabalho foi desenvolvido na perspectiva de demonstrar que, apesar das dificuldades enfrentadas no campo da documentação em museologia, no âmbito do governo federal existiu uma ação pioneira na década de 1970 que resultou na atual base de dados informatizada do Museu do Homem do Nordeste (Muhne), da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), do Ministério da Educação (MEC).

1-BREVE RELATO SOBRE A FORMAÇÃO DA FUNDAJ E SEUS ACERVOS MUSEOLÓGICOS

Criada em 1949, como Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS), através de um projeto de lei parlamentar apresentado ao Congresso Nacional pelo então deputado federal constituinte, o sociólogo pernambucano Gilberto Freyre, a Fundaj é uma instituição de ciência, cultura e tecnologia, cujo projeto original contava com a criação de um museu que ilustrasse aspectos da cultura da Região Nordeste.

A primeira unidade museológica do IJNPS foi o Museu de Antropologia, inaugurado em 1964. Dois anos depois o Instituto incorporou o Museu de Arte Popular que havia sido desativado pelo Governo do Estado de Pernambuco. Com dois museus em sua estrutura, surgiu a necessidade de definirem-se linhas de trabalho visando o pleno funcionamento dos mesmos. Desta demanda surgiu, em 1972, o Departamento de Museologia.

Em 1977 o Museu do Açúcar foi transferido do extinto Instituto do Açúcar e do Álcool (IAA) para o IJNPS, ficando os três museus unidos sob o Departamento de Museologia até 1979, ano em que o IJNPS é transformado em Fundaj e que é criado o Museu do Homem do Nordeste.

Fruto da integração dos três museus, o Muhne foi organizado pelo viés socioantropológico e conta com um acervo abrangente e diversificado, a saber:

> *1) Peças de artes decorativas: mobiliário pernambucano do século XIX e estilo Beranger, colonial brasileiro, rústico;*
>
> *2) Cristais: franceses, opalinas, belgas e vidraria;*
>
> *3) Porcelanas: francesas, chinesa, brasileira;*
>
> *4) Pratarias: inglesa, portuguesa e brasileira;*
>
> *5) Ourivesaria: peças orientais, penas de ouro e prata;*
>
> *6) Joalheria: pulseiras, brincos de prata e ouro;*
>
> *7) Tapeçaria de Gobelin;*
>
> *8) Azulejaria francesa, inglesa e portuguesa, cerâmica hidráulica brasileira;*
>
> *9) Arte Sacra: Imaginária portuguesa e pernambucana;*
>
> *10) Arte popular de Pernambuco e outros estados;*
>
> *11) Armaria;*
>
> *12) Artes Visuais;*
>
> *13) Etnografia indígena com a representação do Toré e a arte plumária;*
>
> *14) Objetos da etnografia das religiões afro-brasileiras como o Xangô, Candomblé, Catimbó, Jurema;*
>
> *15) Artefatos variados como maquetes de engenhos, equipamentos tecnológicos da indústria açucareira, do fumo, das comunicações, de iluminação, dos transportes, da habitação, da cozinha;*
>
> *16) Coleção de numismática e heráldica (CPM, 2007, p. 11).*

2-ORIGENS DA SISTEMATIZAÇÃO DA DOCUMENTAÇÃO EM MUSEOLOGIA NA FUNDAJ

Em 1976, o MEC, então responsável pelas políticas públicas de cultura no Brasil, divulgou documento estabelecendo as metas e diretrizes orientadoras de uma Política Nacional de Cultura, no qual enfatizava a preocupação com a promoção de estudos e pesquisas sobre o homem brasileiro e com a valorização dos museus. Dois objetivos que sempre estiveram presentes na missão da Fundaj, que, desde sua origem, estuda, documenta e registra os fenômenos culturais em seus mais diversificados aspectos.

No ano seguinte, segundo Projeto denominado Atividades no campo da museologia, encaminhado pelo IJNPS à Fundação Nacional de Arte (Funarte), sua ação no âmbito da cultura, àquela época, era acionada, sobretudo, através do Departamento de Museologia que contava com

duas divisões – Museografia e Pesquisas Museológicas – e ao qual estavam vinculados três museus[1] - Antropologia, Arte Popular e Joaquim Nabuco. Ao Departamento, cabia a realização de exposições, em âmbito mais interno, e a formação de uma consciência museológica brasileira, em um âmbito mais largo.

O referido projeto situava-se dentro das prioridades estabelecidas pela Política Nacional de Cultura e propunha a realização de um trabalho de longo alcance envolvendo três atividades interligadas: 1) cursos de treinamento de pessoal de museus; 2) levantamento dos acervos dos museus do Norte e Nordeste; e 3) assessoramento aos museus sediados no Norte e Nordeste. Entendendo que o IJNPS, ao executar tais atividades, alinhava-se plenamente com a Política Cultural do MEC, o projeto correspondia às necessidades detectadas pelo então Departamento de Museologia do IJNPS – a de pessoal com o mínimo de capacitação, capaz de dar aos museus as condições mínimas de funcionamento; a de registrar um acervo da maior importância e significação para a memória nacional, em sua maioria quase desconhecido.

Com o propósito de reafirmar as preocupações do MEC, naquela época, quanto à importância de se desenvolver trabalhos voltados para o levantamento dos acervos dos museus brasileiros, abrimos um parêntese para citar um projeto contemporâneo a este do IJNPS que Fernanda de Camargo-Moro[2] apresentou junto ao Ministério, mas que não foi realizado:

> *Em fins de 1976, num projeto para o Ministério da Educação e Cultura (Brasil) estudamos uma amostragem de estruturas para fichamento básico para os acervos brasileiros, baseados no levantamento dos acervos que vínhamos fazendo desde 1971. A ideia que já havíamos proposto em 1975 (Diagnóstico dos Museus Brasileiros) era testar diversas categorias de fichas para uso nos nossos museus, inicialmente de acordo com dois tipos básicos de especialização: 1- os objetos feitos pelo homem; 2- os objetos não feitos pelo homem. Depois de testadas, as fichas seriam confeccionadas pelo MEC em grande quantidade, distribuídas nos museus federais, e colocadas à venda no órgão especializado, a preço de custo, o que facultaria a todos os demais museus públicos e privados sua aquisição. Seriam fichas básicas glossários correspondentes, e que provocaria de forma simples e democrática uma sistematização geral (CAMARGO-MORO, 1986, p. 208).*

Infere-se que a preocupação com a documentação em museologia era uma constante no âmbito da Política Nacional de Cultura então em vigor.

Voltando à proposta do projeto apresentado ao MEC pelo IJNPS, para aquele ano de 1977, pretendia-se realizar cursos em Fortaleza, Maceió e Aracajú e, paralelamente, iniciar os trabalhos de levantamento dos acervos dos museus das capitais do Nordeste, atividade que daria origem ao Sistema de Informações Museológicas (SIM).

O levantamento dos acervos tinha o objetivo de se tornar uma fonte de referência e estudo da cultura brasileira e seria executado em duas etapas. Na primeira, seria realizado nos museus de Natal (RN), João Pessoa (PB), Recife (PE) e Maceió (AL), envolvendo um total de 23 instituições.

Na segunda etapa, seria procedido o levantamento nas cinco capitais restantes (IJNPS. DEPARTAMENTO DE MUSEOLOGIA, 1977, p. 15).

Segundo o projeto, a atividade, no seu todo, vinculava-se aos Cursos de Preparação e Treinamento de Pessoal de Museus ministrados pelo IJNPS. Ao pessoal de museus participantes dos cursos, após receberem o treinamento e orientações, caberia a execução dos trabalhos de levantamento dos acervos que se seguiriam (IJNPS. DEPARTAMENTO DE MUSEOLOGIA, 1977, p. 16). Quanto às atividades de levantamento, ficava sob responsabilidade do Departamento de Museologia do IJNPS: elaborar o modelo da ficha catalográfica; elaborar o respectivo manual de instrução para preenchimento da ficha; realizar reuniões com os diretores dos museus em cada capital, para informar sobre o objetivo da atividade, fazer a entrega da ficha catalográfica e do manual e prestar outros esclarecimentos necessários ao bom desempenho dos trabalhos; processar as informações obtidas de modo a compor uma relação geral dos acervos dos museus, atendendo, assim, ao objetivo proposto; acompanhar e assessorar os museus durante o período de execução das atividades.

Aprovado o projeto, o IJNPS, através do Departamento de Museologia e do Centro de Processamento de Dados, executou todos os cursos de treinamento, elaborou a ficha catalográfica e organizou o *Manual de Levantamento de Acervo Museológico*, que descrevia toda a atividade envolvida no levantamento do acervo a ser realizado pelos museus, apresentando-o como uma obra pioneira que viria contribuir para o levantamento imediato dos museus do Norte e Nordeste, auxiliando estudiosos "à procura de material museológico" (IJNPS, 1977, p. 7).

Findado o ano de 1977, segundo relatório de atividades manuscrito (INJPS, 1977), o projeto havia catalogado 11.699 objetos, em 13 museus nas cidades do Recife, Natal e João Pessoa.

3-SIM – SISTEMA DE INFORMAÇÕES MUSEOLÓGICAS

A experiência adquirida através do *Projeto de atividades no campo da museologia*, e, mais especificamente, pela ação de levantamento dos acervos, incluída nos objetivos do projeto, mostrou a viabilidade de um sistema unificado para o exercício da documentação museológica sobre tipologias de acervos diversas, uma vez que entre os museus encontravam-se alguns de arte popular, de ciências naturais, de antropologia, de arte sacra, de imagem e do som, de história, além de coleções ecléticas. Esta amostragem diversificada resultou em uma rica experiência que culminou por indicar os melhores caminhos para uma reestruturação do projeto que veio denominar-se *Sistema de Informações Museológicas*, embasado em um programa de informática para arquivamento e acesso das informações, naquela época, recém implantado na Fundaj.

Segundo dados colhidos em relatórios do Arquivo do Muhne, a falta de uma bibliografia de apoio, a carência (ou quase inexistência) de material publicado relativo a experiências semelhantes, fez com que o Departamento de Museologia, responsável pelo projeto, adotasse "uma linha

pioneira, mas empírica, em suas investigações".

Com o programa de informática pronto, iniciaram-se as fases de teste do recém criado SIM. Estes testes foram realizados com o acervo do extinto Museu Joaquim Nabuco – um museu biográfico, de pequeno porte que se encontrava sob orientação do Departamento de Museologia da Fundaj e que havia sido recentemente reorganizado, e seus objetos catalogados no Projeto de 1977.

A implantação do SIM no Museu Joaquim Nabuco, pelo Departamento de Museologia, tinha a intenção de buscar respostas sobre algumas questões que surgiam na esteira da introdução das novas tecnologias:

> *Seria possível o registro e a classificação de um museu sem a utilização do Livro de Tombo, pelo menos em sua forma tradicional? O registro do acervo não poderia ser feito diretamente através do computador? O Livro de Tombo não poderia ser vantajosamente substituído? (CHAGAS, QUEIROZ, 198?, p. 7).*

O acervo foi registrado e arquivado em meio digital e depois impresso como formulário de saída de dados e transformado em Livro de Tombo, o qual se encontra arquivado no Muhne (IJNPS. DEPARTAMENTO DE MUSEOLOGIA, 1979).

O SIM era um *software livre*, aplicável ao cadastramento e controle do acervo de museus de diversas especialidades. De formato modular, tinha capacidade de absorver futuras implementações sem sofrer grandes modificações, o que garantia um longo tempo de vida para o Sistema, motivo pelo qual foi escolhido. O modelo da ficha de cadastramento tinha o mesmo conteúdo da ficha de 1977, com algumas alterações na disposição dos campos.

Feito o cadastramento do objeto, o SIM permitia a emissão de cinco tipos de relatórios:

> *1) Emissão de números de sequência , acompanhados de um dígito verificador, para maior segurança, com a finalidade de simplificar a codificação da peça durante o cadastramento;*
>
> *2) Listagem de museus por ordem de codificação ou em ordem alfabética, selecionadas pelos estados da Federação. Esse relatório tinha a finalidade de fornecer uma panorâmica dos museus pertencentes ao Sistema;*
>
> *3) Listagem das tabelas de ordem numérica ou alfabética, que permitia a consulta às diversas tabelas do Sistema;*
>
> *4) Listagem do acervo cadastrado, que possibilitava a seleção dos objetos segundo as suas características;*
>
> *5) Ficha cadastral, que permitia a impressão individual da ficha (FUNDAJ, 1981, p. 16).*

Inovador para a época, o SIM colocava à disposição do usuário do programa os recursos da informática na consulta do acervo, projetando na tela do computador os dados de cada objeto,

além da emissão de relatórios.

O arquivo do Muhne conserva as fichas catalográficas dos museus participantes do Projeto desenvolvido em 1977, contudo não encontramos documentos que comprovem que estas fichas foram inseridas no SIM. Nas fontes pesquisadas[3] encontramos apenas informações que comprovam o processamento das informações do Museu Joaquim Nabuco, e depois a retomada dos trabalhos, em 1984, a partir do cadastramento do acervo do Muhne, depois da unificação dos registros dos acervos dos três museus que o formaram.

O SIM manteve a intenção proposta no Projeto de 1977, de se constituir como uma ação no âmbito da Política Nacional de Cultura, oferecendo um modelo de banco de dados que permitiria o intercâmbio entre os museus do país. Entretanto, não há nenhuma evidência de que o SIM tenha sido implantado ou sequer ter havido negociação sobre algum tipo de parceria com outros museus para a sua implantação. Seu uso se deu somente nas unidades museológicas da Fundaj, mais especificamente no Museu Joaquim Nabuco e, posteriormente no Muhne, tornando-se a base do sistema de documentação utilizado até hoje.

4-ASPECTOS DA DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA DO MUHNE

A documentação museológica do Muhne está diretamente ligada ao SIM e ao Projeto desenvolvido em 1977. Até o ano de 1990, encontramos no arquivo do Muhne os relatórios de atividades do museu com referências aos trabalhos de documentação do acervo, sempre citando o SIM. A partir de 1991, não encontramos mais referências sobre o sistema de documentação e as alterações ocorridas.

Como o Muhne conta hoje com uma base de dados desenvolvida sobre o *software MicroIsis*, que também é utilizado pela Biblioteca Central Blanche Knopf, pertencente à Fundaj, decidimos que o melhor caminho para a nossa pesquisa, na tentativa de se buscar informações sobre as mudanças ocorridas no sistema operacional do banco de dados do Muhne, seria estabelecer uma conexão com as atividades desenvolvidas pela Biblioteca.

Segundo documento pesquisado na Biblioteca (GASPAR, 2003), de 1988 até 1991 as bases da biblioteca ficavam armazenadas em um *mainframe*[4] (Unisys-A-9-BR), utilizando-se o *software Texttrieve II* da Unisys e podiam ser acessadas através da Rede Nacional de Pacotes – RENPAC, da Embratel. Com o advento do PC (computadores pessoais), as bases foram disponibilizadas em microcomputadores, adotando-se então o software CDS/ISIS *(Computarized Documentation System – Integrated Set for Information Systems)*, mais conhecido como MicroIsis, desenvolvido pela Organização da Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura (UNESCO), em meados de 1970.

Em 1992, as bases foram convertidas para a versão DOS (antigo sistema operacional da IBM – empresa dos Estados Unidos voltada para a área da informática) do MicroIsis e, em 1997, a

Fundaj passou a utilizar o WinIsis, uma versão do CDS/ISIS com interface gráfica para o sistema operacional WINDOWS, que é o sistema operacional mais utilizado em computadores pessoais no mundo, que revolucionou a relação do usuário comum com os computadores, tornando-os acessíveis e mais fáceis de serem utilizados. É importante frisar que na mudança da versão DOS para a versão WinIsis, a Unesco preservou os recursos instalados na versão DOS, não tendo sido necessário procedimentos de conversão, uma vez que os arquivos de parâmetros e os dados obedeciam ao mesmo formato.

O CDS/ISIS mais conhecido como MicroIsis foi desenvolvido pela Unesco, que autorizou o seu uso sob licença, sem custo e com o compromisso de não ser utilizado comercialmente. Suas versões são distribuídas gratuitamente a todos os países. No Brasil, o distribuidor oficial é o Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), órgão vinculado ao Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq).

Analisando o percurso realizado pela Biblioteca central Blanche Knopf, podemos inferir que o SIM ficava armazenado no *mainframe* até 1991, e que, em 1992, os dados do SIM foram convertidos para a versão DOS do MicroIsis até que, em 1997, passaram para o WinIsis, seguindo as mudanças promovidas pelo setor de informática da Fundaj.

Hoje, o acervo catalogado do Muhne encontra-se na base de dados WinsIsis e pode ser consultado nos computadores da Divisão de Museologia.

A Divisão de Museologia vem executando desde 2011 o *Projeto de Inventário do acervo museológico do Museu do Homem do Nordeste*. O Projeto consiste na realização de um inventário sumário do acervo a partir da conferência e registro fotográfico de cada objeto. Este trabalho permite a elaboração de um guia de localização do acervo, um banco de imagens dos objetos e, consequentemente, um maior controle e gerência sobre esse acervo. A consulta diária ao banco de dados tem nos mostrado que existem vários ajustes a serem realizados.

O objetivo deste trabalho de inventário é fazer um cruzamento com os dados da base MicroIsis, na intenção de atualizar as informações do acervo disponíveis na base e avaliar as mudanças necessárias à sua disponibilização na *Internet*, incluindo a possibilidade de mudanças no sistema operacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atividade básica na gestão de museus, a documentação é um campo que envolve grandes discussões em torno das metodologias sobre seu exercício, visto a dificuldade de se estabelecer instrumentos de catalogação capazes de abarcar a diversidade tipológica dos acervos conservados nos museus. Nesse sentido, destacamos o pioneirismo da Fundaj, quando, em 1977, executou um projeto piloto com o objetivo de desenvolver um sistema de documentação museológica que pudesse ser utilizado por todos os museus brasileiros. Situado dentro das prioridades estabelecidas

pela Política Nacional de Cultura estabelecida pelo MEC, o projeto correspondia às necessidades de dotação mínima para o funcionamento de um museu – capacitação de pessoal e registro de acervo.

O Projeto *Atividades no campo da museologia* (1977) não atingiu seu objetivo principal, mas tornou-se a base do sistema de documentação do acervo do Muhne. Sua execução mostrou a viabilidade de se desenvolver um sistema unificado para o exercício da documentação sobre variadas tipologias de acervos.

Inovador para a época, o Sistema de Informações Museológicas da Fundação Joaquim Nabuco era um modelo de banco de dados informatizado para consulta do acervo que permitia o cruzamento de informações e a emissão de relatórios, transformando-se na atual base de dados do acervo do Muhne.

Os desafios para a solução dos problemas da documentação dos acervos nas instituições brasileiras de um modo geral são imensos e, assim como nossos colegas que estavam à frente do SIM, enxergamos na experiência adquirida pela Fundaj uma alternativa que poderá ampliar o leque de possibilidades para a sua solução, auxiliando no progresso do campo museológico.

É certo que hoje, com a Lei de Acesso à Informação (Lei n. 12.527, 2011), que regulamenta o direito constitucional de acesso dos cidadãos às informações públicas dos órgãos que integram os três Poderes da União, Estados, Distrito Federal e Munícipios, mais do que nunca, os museus de natureza administrativa pública deverão ter os dados relativos a seus acervos organizados e disponíveis. Portanto, não podemos abrir mão de um trabalho realizado dentro das normas técnicas da museologia, por museólogos, numa instituição pública federal de tradição como a Fundaj. E nós, como servidores públicos imbuídos na busca pela eficiência e eficácia dos serviços prestados à sociedade, devemos envidar os ajustes necessários à atualização de um sistema de documentação museológica que poderá ser partilhado com outras instituições, diminuindo o atraso tecnológico vivenciado por grande parte dos museus brasileiros.

NOTAS

[1] O Departamento de Museologia da Fundaj foi inicialmente criado na década de 1970 para abrigar o Museu de Antropologia e o Museu de Arte Popular. Ao longo de sua trajetória foi responsável pela criação do Museu Joaquim Nabuco e mais tarde vem abrigar o Museu do Açúcar, do extinto IAA. Posteriormente foi encarregado em organizar o Museu do Homem do Nordeste, fruto da junção dos Museus de Antropologia, de Arte Popular e do Açúcar. O Museu Joaquim Nabuco foi extinto e seu acervo transferido para o Muhne.

[2] Graduada em Museologia e doutora em Arqueologia, Camargo-Moro trabalhou no Conselho Internacional de Museus (ICOM) sob a orientação de Yvonne Oddon, Paulette Olcina, George-Henri Rivière e Hugues de Varine, personalidades atuantes da museologia e do ICOM que estiver-

am à frente do Comitê Internacional de Documentação do ICOM (Cidoc). Com quase três décadas, seu livro, Museu: Aquisição-Documentação, continua sendo referência no Brasil para o trabalho de documentação em museus. Ele analisa o processo que vai da aquisição dos bens culturais até sua difusão, documentação, manutenção, conservação e segurança, nos seus mais diferentes aspectos.

[3] No arquivo do Muhne podem ser consultados: o Projeto de atividades no campo da museologia, o Manual de Levantamento de Acervo Museológico, as fichas catalográficas preenchidas em 1977, o relatório de saída dos dados dos objetos do Museu Joaquim Nabuco (pensado para substituir o de Livro de Tombo), manual do SIM, as fichas catalográficas improvisadas dos objetos com numeração a partir dos anos de 1980, os relatórios de saída para conferência das informações do acervo do Muhne.

[4] Mainframe é um computador de grande porte, dedicado normalmente ao processamento de um volume grande de informações. eles são capazes de oferecer serviços de processamento a milhares de usuários através de milhares de terminais conectados diretamente ou através de uma rede. Os mainframes têm a capacidade de executar diferentes sistemas operacionais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

_____. Lei n. 12.527, 18 nov. 2011. Regula o acesso a informações previsto no inciso XXXIII do art. 5, no inciso II do § 2 do art. 216 da Constituição Federal; altera a Lei n. 8.112, de 11 de dezembro de 1990; revoga a Lei n. 11.111, de 5 de maio de 2005, e dispositivos da Lein. 8.159, de 8 de novembro de 1991; e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12527.htm>. Acesso em: 13/11/2013.

CAMARGO-MORO, Fernanda. Museu: Aquisição-Documentação. Rio de Janeiro: Livraria Eça Editora, 1986.

CHAGAS, Mário de Souza. Museália. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.

_____; QUEIROZ, Pedro de Medeiros. Sistema de Informações Museológicas. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Departamento de Museologia, Massangana Informática, 198?.

CPM CONSULTORIA ESPECIAL EM PROJETOS MUSEOLÓGICOS. Museu do Homem do Nordeste: projeto de revitalização. Recife: CPM Consultoria Especial em Projetos Museológicos, 2007.

FUNDAJ. Sistema de Informações Museológicas: manual do usuário. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Departamento de Museologia, Massangana Processamento Eletrônico, 1981.

GASPAR, Lúcia. Bases de dados bibliográficas na Biblioteca Central Blanche Knopf, da Fundação Joaquim Nabuco. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Biblioteca Central Blanche Knopf, 2003.

GRANATO, Marcus et al. Thesaurus de acervos científicos em língua portuguesa: concepção e re-

sultados preliminares. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, XI, Rio de Janeiro, 2010. Anais... Rio de Janeiro: Ibict ; UFRJ, 2010. Disponível em: <http://repositorio.ibict.br/handle/123456789/288>. Acesso em: 9/2/2013.

IJNPS. DEPARTAMENTO DE MUSEOLOGIA. Atividades no campo da museologia. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Departamento de Museologia, 1977.

_____. Manual de levantamento de acervo museológico. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Departamento de Museologia, Centro de Processamento de dados, 1977

_____. Relatório do projeto Atividades no campo da museologia (manuscrito). Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Departamento de Museologia, 1977.

_____. Relatório para crítica visual do sistema de informações museológicas. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Departamento de Museologia, Centro de Processamento de Dados, 1979.

_____. Projeto de inventário do acervo museológico do Museu do Homem do Nordeste. Recife: Museu do Homem do Nordeste, Divisão de Museologia, 2013.

UM MUSEU FEITO PARA NÓS, POR NÓS: UMA ANÁLISE SOBRE A PARTICIPAÇÃO COMO FUNDAMENTO DA ACESSIBILIDADE EM MUSEUS

Juliana Maria de Siqueira
ju.de.siqueira@gmail.com

Esta comunicação tem como objetivo contribuir para a discussão sobre as políticas públicas de acessibilidade em museus a partir da análise do projeto "Um museu fei-to para nós, por nós", realizado no Museu da Imagem e do Som de Campinas (MIS), entre janeiro e julho de 2014. Posicionando-se no campo da Sociomuseologia e orientando-se pelas diretrizes dos movimentos em prol dos direitos da pessoa com deficiência, o projeto propôs a participação como fundamento das ações inclusivas, organizando-as em torno da educação museal. As avaliações feitas pelos partici-pantes do processo revelaram que o principal resultado dessa opção foi a promoção do seu protagonismo cultural na apropriação dos acervos e linguagens que são ob-jeto do MIS.

Palavras-chave: Acessibilidade, Educação museal, Participação; Protagonismo cultural, Sociomuseologia.

1. ACESSIBILIDADE EM MUSEUS: AINDA UM DESAFIO

A acessibilidade pode ser definida como uma forma de conceber ambientes que considera o uso por todos os indivíduos, "independente de suas limitações físicas e sensoriais" (SARRAF, 2008, p. 38). Esse conceito afina-se com as abordagens da deficiência que configuram os modelos social e baseado em direitos (HARRIS e ENFIELD, 2003). Segundo tais modelos, a deficiência não se situa no indivíduo, mas resulta da sua interação com um meio social que impõe barreiras de natureza física, atitudinal e institucional e tem como consequência a privação de seus direitos fundamentais. Portanto, sob essa perspectiva, promover a acessibilidade em museus não se reduz à adaptação de espaços, mas envolve a remoção dos diferentes obstáculos (ambientais, sensoriais, comportamentais e legais) ao pleno exercício dos direitos por todos os cidadãos, o empoderamento das pessoas com deficiência, isto é, sua participação ativa na definição de todas as ações relativas ao seu interesse e, no caso das instituições públicas, a responsabilização pela implementação das políticas de inclusão, com transparência, qualidade e abrangência.

O tema da acessibilidade emergiu na pauta dos museus brasileiros há mais de duas décadas (cf. SARRAF, 2006, p. 82 e TOJAL, 2010, p. 11) e tem dado ensejo ao desenvolvimento de programas de excelência em algumas instituições (citados em KASTRUP e VERGARA, 2012; SARRAF, 2008, p. 40; TOJAL et al, 2010 e TOR-RES, 2012) e a uma produção acadêmica crescente desde os anos 1990. Contudo, ainda carece ser suficientemente explorado, tanto do ponto de vista teórico-metodológico (cf. IBRAM, 2014, p. 11) quanto prático, visto que as iniciativas de inclusão de pessoas com deficiência nesses espaços não alcançam uma porcentagem significativa dos estabelecimentos constantes no Cadastro Nacional de Museus (SARRAF, 2006, p. 82 e 2008, p. 41).

No âmbito das políticas públicas, os direitos culturais preconizados na Declaração Universal

dos Direitos Humanos (ONU, 1948, art. 27), na Convenção dos Direitos das Pessoas com Deficiência (ONU, 2006, art. 30) e na Constituição Federal (BRASIL, 1988) encontram-se longe de serem plenamente atendidos e somente no século atual começam a ser traduzidos em diretrizes concretas. As primeiras sistematizações oficiais a esse respeito foram elaboradas durante a Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para Inclusão de Pessoas com Deficiência. A reunião, ocorrida entre 16 e 18 de outubro de 2008, na cidade do Rio de Janeiro, foi promovida pela Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura (SID/MinC), em parceria com a Fundação Oswaldo Cruz (Fio-cruz), do Ministério da Saúde, e contou com a participação ativa de artistas, gestores, pesquisadores e agentes culturais da sociedade civil, "representativos do campo da produção cultural das pessoas com deficiência" (AMARANTE e LIMA, 2009, p. 11). Como resultado, o grupo publicou a Carta do Rio de Janeiro, defendendo que "as políticas, ações e comportamentos devem pautar-se pela compreensão e pelo acolhimento das pessoas em suas identidades múltiplas e diversificadas, sempre contemplando sua dimensão humana e cidadã e nunca a deficiência" (idem, p. 27); que o marco legal existente é amplo e avançado, devendo fazer-se cumprir; e que as políticas públicas devem ter como pressuposto a participação e a representatividade da pessoa com deficiência no setor cultural, para além do fomento e da difusão de suas atividades. Graeff, Fernandes e Closs (2013) registraram criticamente o longo processo de incorporação da acessibilidade às políticas culturais, consolidadas no Plano Nacional de Cultura, instituído em 2010 (BRASIL, 2010, capítulos II, III e IV). Presente desde 2009 no Estatuto dos Museus (BRASIL, 2009, art. 35), o tema foi contemplado no Plano Nacional Setorial de Museus (BRASIL, Ministério da Cultura, 2010), sendo ainda debatido como eixo programático nas consultas públicas para a elaboração do Programa Nacional de Educação Museal (IBRAM, 2014).

Tendo em conta esse cenário, o presente artigo vem discutir as possibilidades de desenvolvimento de programas e projetos de acessibilidade em museus sob a perspectiva da Museologia Social: quais os seus requisitos e especificidades? Que conceitos e metodologias permitem atendê-los? Com que resultados? Toma-se como pressuposto que os já citados modelos social e baseado em direitos afinam-se com as exigências da Sociomuseologia, em especial o princípio da participação da comunidade na gestão do patrimônio integral e no desenvolvimento do processo museológico (SANTOS, 2002a, p. 113) – cuja natureza é, também, educativa (SANTOS, 2002b). A questão será examinada por meio da análise preliminar do projeto "Um museu feito para nós, por nós: acessibilidade comunicacional aos acervos do Museu da Imagem e do Som de Campinas", implementado em 2014, que propôs a participação como fundamento das ações inclusivas, organizando-as em torno da educação museal. Espera-se alimentar o debate das políticas, reflexões e práticas de acessibilidade empreendidas para museus de porte e recursos limitados.

2. "NADA SOBRE NÓS, SEM NÓS": A PARTICIPAÇÃO COMO FUNDAMENTO DA INCLUSÃO

Sassaki (2007) conta que foi necessário percorrer um longo caminho de lutas até que as concepções historicamente dominantes sobre a deficiência pudessem ser revistas. Desde a Antiguidade, o medo, a incompreensão e a ignorância a respeito das pessoas com deficiência deram origem a atitudes de aniquilamento, violência e exclusão. Embora na virada do século XX figuras proeminentes como Helen Keller e Anne Sullivan já demonstrassem que não existem limites para as conquistas intelectuais e sociais das pessoas com deficiência, suas primeiras décadas ainda foram marcadas pelas práticas de segregação e pela postura *caritativa*. O esforço pela *integração* social ganharia espaço no pós-guerra, quando milhares de soldados retornaram dos campos de batalha com sequelas e mutilações, desenvolvendo o conceito de acessibilidade. Nos anos 60 começam a se fortalecer os movimentos pelo reconhecimento dos direitos civis das pessoas com deficiência e de sua capacidade de viver com autonomia e se pronunciar sobre os assuntos que lhe dizem respeito. A ONU reconheceu essa ideia pela primeira vez na Declaração dos Direitos das Pessoas Deficientes [sic], aprovada em 1975, e a legitimou anunciando 1981 como o Ano Internacional das Pessoas Deficientes, sob a legenda "Participação plena e igualdade". Nos anos 90, essa luta seria traduzida no lema "Nada sobre nós, sem nós"[1], significando que a deficiência não é questão de saúde e bem-estar, mas de *dignidade, direitos humanos e desenvolvimento*. Emerge, então, o conceito de *inclusão*, e aquela frase passaria a sintetizar os objetivos do movimento pelos direitos das pessoas com deficiência em todo o mundo: desconstruir as sociedades incapacitantes e eliminar as barreiras à participação em todas as esferas da vida.

É também sobre o princípio da participação que a identidade do Museu da Imagem e do Som de Campinas tem-se constituído ao longo dos anos. Sua criação em 1975, por decreto municipal, resultou, dentre outros fatores, da mobilização de um grupo de fotógrafos e cineclubistas, interessados na difusão do audiovisual e na preservação da memória local (VASCONCELLOS, 2012). As ações educativas, voltadas para a apropriação das linguagens da fotografia e do cinema, e desde o início descentralizadas, tiveram como precursor o Serviço de Cinema Educativo, realizado entre os anos 50 e 70 por Henrique de Oliveira Júnior, um dos fundadores do museu (OLIVEIRA, 2000). O serviço daria origem, nos anos que se seguiram à criação do MIS, ao "Cinema de Arte", programa responsável pela formação de gerações de cinéfilos, influenciando ainda, a partir dos anos 90, a concepção dos programas de História Oral (em que inúmeros projetos de documentação foram concebidos em parceria com comunidades e grupos da sociedade civil) e Pedagogia da Imagem (SIQUEIRA, 2009). Como horizonte, tais atividades pretendem criar oportunidades para o cidadão "dizer a própria palavra", expressando seus interesses e sua realidade por meio do audiovisual. Nesse processo de empoderamento, os sujeitos se alçam, de meros consumidores, a produtores

culturais e protagonistas do espaço do museu, na medida em que os resultados das ações educativas constituem novos acervos e programações. A missão do museu se projeta, então, para além da reunião, preservação e comunicação de acervos, em direção à apropriação do patrimônio audiovisual como meio de desenvolvimento humano e social – o que posiciona a instituição, complexamente, no campo da Sociomuseologia. Foi precisamente essa identidade, pautada pelo princípio participativo e pela essência educativa do fazer museológico, que se buscou transpor na concepção do projeto "Um museu feito para nós, por nós: acessibilidade comunicacional aos acervos do MIS Campinas".

3. "UM MUSEU FEITO PARA NÓS, POR NÓS": ACESSIBILIDADE NO MIS CAMPINAS

O MIS é o primeiro museu público municipal de Campinas a desenvolver um projeto de acessibilidade, tornado possível graças à parceria com o Centro Cultural Louis Braille de Campinas e ao Programa de Ação Cultural do Governo do Estado de São Paulo (ProAC), responsável pelo seu financiamento. Devido às caracterísi-cas do edital, a proposta abrangeu apenas a acessibilidade comunicacional, isto é, voltou-se para o atendimento de pessoas surdas, cegas e de baixa visão. O objetivo principal foi prover a acessibilidade à exposição de longa duração do acervo, favo-recendo a apropriação global do processo museológico e tornando o MIS conhecido entre as pessoas com deficiência sensorial como um local inclusivo.

O ponto de partida para sua implementação foi a realização de consultas a pessoas cegas e surdas, que, em visita ao MIS, interagiram com os acervos e indica-ram as adequações necessárias no ambiente. O passo seguinte foi promover a for-mação da equipe, abrangendo questões conceituais, políticas e comportamentais, noções de audiodescrição, cultura surda e Língua Brasileira de Sinais (Libras). Com base nas indicações dos consultores cegos e surdos, foi elaborado o plano de sina-lização da exposição de longa duração, que incluiu: instalação de piso podotátil num percurso que cobre todas as salas expositivas e compreende objetos expostos que podem ser tocados pelos visitantes, desenvolvimento e disponibilização de ma-teriais multissensoriais, produção de legendas e folhas de sala em Braille, vídeo-guia em Libras e áudio-guia com audiodescrição e informações históricas. Ao final do projeto, foram realizados dois workshops, no MIS e no Museu Histórico e Peda-gógico Prudente de Moraes, em Piracicaba, destinados a educadores e profissionais de museus e centros culturais, para compartilhar experiências e aprendizados.

Mas, a ação central do projeto e que mobilizou maiores esforços consistiu no desenvolvimento de um processo educativo cujo objetivo era pôr em interação pes-soas surdas, cegas e de baixa visão, mediadas pelo patrimônio compreendido no MIS, para que pudessem produzir, coletivamente, uma exposição itinerante. A equi-pe de educadores foi formada por três profissionais do museu (das áreas do audio-visual, da música e do teatro), uma voluntária (da dança), uma ar-

tista plástica e uma intérprete de Libras com formação em fotografia. Foram realizados dezesseis encon-tros, com duas horas de duração cada, às terças e quintas-feiras à tarde, entre os meses de março e maio, com vagas para 20 participantes. Ofereceu-se lanche e transporte gratuitos. As pessoas interessadas puderam inserir-se livremente nas oficinas, frequentando-as conforme seu interesse e disponibilidade. Em duas oca-siões em que a proposta de trabalho comportava, foram atendidos grupos de qua-renta integrantes. Ao todo, o projeto acolheu 100 pessoas de idades en-tre nove e setenta e três anos, vindas da Região Metropolitana de Campinas, Jundiaí e São Paulo.

Cada encontro tematizou um aspecto específico do patrimônio do museu e da cidade: o Pa-lácio dos Azulejos, sede do MIS, e os sentidos do patrimônio; Hércu-les Florence e a descoberta do processo fotográfico; a vida de Aristides Pedro da Silva, o V8, e a preservação da memória fotográ-fica de Campinas; as transforma-ções urbanas; a relação do grupo com o espaço da metrópole; a história do MIS, do Cinema de Arte e a preservação do patrimônio audiovisual; o protagonismo cultural por meio da comunicação; a linguagem audiovisual; a música popular brasileira e a música feita em Campinas; a inclusão pela música; a dança e a relação com o cor-po; o patrimônio natu-ral e o patrimônio imaterial; as políticas de preservação e o meio ambiente; percepção e identi-dade; história de vida e história oral. As ações foram propostas segundo núcleos que, sem rigidez, buscavam articular diferentes linguagens (fotografia, cinema, audiovisual, música, dança, artes visuais), aborda-gens do patrimônio (histórico, cultural, natural, material e imaterial), temporal-idades (passado, presente, futuro) e relações (sujeito, coletividade). A metodologia de traba-lho foi variada e privilegiou a experimentação criativa, a interação direta com o pa-trimônio e a mul-tiplicidade de estratégias comunicativas (audiodescrição, multis-sensorialidade, uso de Libras), conjugando as perspectivas sensível, lúdica e crítica. As atividades incluíram produções em artes visuais, criação de fotogramas, carta-zes, móbiles, intervenções de arte urbana, elaboração de vídeo-reportagens, dança, audição e produção de música, passeios e visitas a projetos inclusivos e pontos de cultura. Os fundamentos foram buscados na Educomunicação (SOARES, 2002) e na Infoeducação (PERROTTI e PIERUCINI, 2008).

O último encontro foi reservado para a avaliação do processo pelos participantes, por meio de um grupo de discussão. Os depoimentos transcritos a seguir, mantendo o sigilo sobre os au-tores, todos adultos, foram gravados com a sua auto-rização e demonstram que os objetivos pre-tendidos no projeto foram alcançados.

> *Amanhã vai fazer dez meses que eu perdi a visão. E, durante sete meses, eu achava que eu não ia fazer mais nada na minha vida. Achava que eu não podia fazer mais nada porque eu não "tava" enxergando. Só que depois que eu comecei a frequentar o Braille e frequentar o museu, o Braille é mais assim: eles te ensinam a leitura, te ensinam ali a informática, então é mais assim, é uma escola mesmo, é reabilitação. Aqui não, aqui nem quando eu enxergava eu imaginava que eu ia, sei lá, fazer um desenho de areia no*

> *meio de uma praça. Eu não imaginava que eu ia montar um fotograma, nunca! E aqui eu fiz isso, aqui eu, vamos dizer assim, eu expus os meus sentimentos, aprendi muita coisa, coisas que eu não imaginava, que eu nunca ia fazer, eu fiz aqui, hoje eu sei que sou capaz de fazer, e capaz de fazer muito mais. Então assim, [...] você acha que você não pode fazer mais nada, e aqui [...] você vê que sim, que você pode, e você pode cada dia ir mais longe, pode alcançar qualquer objetivo que você tem na vida, porque [...] sinceramente, eu me sinto uma artista aqui [...], eu faço desenhos, eu monto peças, eu faço as coisas assim, como se eu fosse realmente uma artista [...] e ainda sabendo que vai ter uma exposição, que vai expor todos os nossos trabalhos, nossa, isso dá mais ânimo ainda de continuar... Foi um aprendizado. [...] Eu sei que qualquer museu ensina. Nunca tinha ido em um museu [sic], essa é a primeira vez que eu venho [...] Vou levar para o resto da vida.*

A educação museal propiciou a esta participante o fortalecimento de sua subjetividade. Ao ter contato com o patrimônio por meio de atividades de criação artística, pôde reconstruir a sua identidade – posta em xeque quando se tornou cega – não como era antes, mas potencializada, como alguém que conhece melhor suas capacidades e descobre dimensões até então ocultas – de artista, protagonista cultural. Outra participante reforça essa perspectiva, quando afirma:

> *Pra mim, são conhecimentos novos. É como a [... (suprimimos o nome da participante)] falou, ela "tá" se sentido artista, mas nós somos artistas. Apenas "tava" adormecido dentro da gente. E a gente "tava" precisando das pessoas para dar só uma forcinha. E eu gostei muito. Foi uma experiência muito importante para mim.*

O aprendizado propiciado pelo museu, a que os participantes se referem, não é o da transmissão de conteúdos, mas algo que se pode levar para a vida – o esforço feito pelo próprio sujeito, na interação com as situações propostas, de se constituir. O tema do protagonismo reaparece em diversas falas, evidenciando que ele se realiza quando, empoderado, o sujeito diz a própria palavra:

> *No caso de eu ser repórter [referindo-se à oficina de vídeo-reportagem] contribuiu muito também porque daí a gente pode se expressar. [...] Foi muito bom ser repórter.*

A importância de se desenvolverem processos educativos continuados (em vez de ações isoladas), criando um vínculo com o museu, é revelada por meio da fala destes participantes, que demonstram sentirem-se acolhidos e à vontade:

> *E o que eu achei muito legal foi que cada dia a gente tinha um passeio diferente, uma coisa diferente, uma atividade diferente. [... E reproduzindo um diálogo entre os participantes:] "Hoje tem museu. Você vai no museu hoje? [sic] Você também vai?" "Eu vou." É um motivo de alegria.*

> *O museu é tudo, é como a casa da gente, é onde a gente se expressa mais, [...] a gente se sente como artista...*

As oficinas continuadas desempenharam, ainda, um papel de estímulo à sociabilidade, na medida em que promoveram o convívio com novos sujeitos e a ampliação de laços e referências. Isso é um dos fatores relevantes para a redução da vulnerabilidade social das pessoas com deficiência, considerando-se que as oportunidades de fruição cultural e educação para esse grupo são mais restritas. O museu se torna, então, espaço para conexões que expandem seu universo conhecido e diversificam suas experiências. O tema da novidade é recorrente nas falas.

O museu assim seria mais uma integração com as pessoas, [...] uma amizade, conhecer outras pessoas.

> *O museu pra mim é um lugar onde a gente se reúne, fazendo integração, conhecendo os fatos e relíquias históricas, coisa que a gente nunca conhe-ceu, ou coisa que a gente conheceu antigamente, mas talvez não se lembrava [sic]. É realmente muito bom. [grifo nosso]*

> *Pra mim tudo que é diferente é bom. Você sai um pouquinho da monotonia, é legal, eu gosto. [...] Tudo o que a gente aprendeu aqui a gente não sabia.*

> *Geralmente o museu você vem pra conhecer coisas velhas, aqui eu vim, conheci coisas novas, [...] conheci pessoas novas. Não via a hora de chegar terça-feira e a quinta-feira pra vir aqui.*

A consciência sobre o papel do museu e a importância da preservação do patrimônio, de modo que gerações futuras possam usufruí-lo, não ficou em segundo plano e foi tangenciada em vários depoimentos, dos quais destacamos:

> *Hoje em dia, nós não temos lá fora um piso [...bate o pé no chão, produzindo barulho] de madeira, lá fora já não tem mais isso [referindo-se a elementos construtivos do Palácio dos Azulejos]. E aqui no museu a gente encontra essas coisas, que isso aqui era de antigamente. Mas "tá" aqui, o que era de antigamente está aqui, que é um museu. E aquele que a gente viu lá, de tirar foto, de antigamente também, que deu pra gente ver muito bem, apesar de ser cego, tateando lá deu para ver muito bem, a gente presenciou, e usou as fotos para colar também, [...] então tem muita gente que nunca viu um negócio desse aí, nem sabe que existe isso, pelo amor de Deus! Só que também não tira os seus cinco minutos, dez minutos, para dar uma passadinha no museu, entrar e sair. Ele prefere ficar lá fora, vendo um carro de luxo, uma coisa qualquer, menos museu. Porque hora que fala museu: "ah, vou lá ver coisa velha?" Não é que eu "tô" cansado de ver coisa velha. Essas coisas velhas aqui foram coisas antigas que aconteceram e que "tá" sendo preservada [sic]. [grifo nosso]*

A dimensão crítica sobre a história foi ressaltada em outros depoimentos:

> *Basta a gente visitar o museu que nós ativamos nossa ideia. Nós ativamos a nossa memória, quer sejam coisas boas, quer sejam coisas ruins. [...] Eu só tenho a agradecer pelo muito que eu aprendi aqui.*

> *Muitas vezes a história é aquilo que a gente não quer ver, que a gente não quer acreditar que ela existiu. Puxa, que existiu escravo, que existiu a fazenda Roseira, tantas e tantas coisas que muitos de nós conhecíamos, mas muitos não tinham conhecido.*

O processo fez aflorar a consciência sobre o papel dos sujeitos no museu e na sociedade: não um público passivo, mas co-criadores em ação, cuja presença transforma o significado do museu e do patrimônio e se torna, ela própria, história:

> *Aqui agora o museu está sentindo vivo. A hora que nós sairmos daqui ele não sente esse vigor de vivo, como está com nós aqui agora [sic]. O próprio museu, quando fala do museu, ele sente essa diferença se tem alguém prestigiando o museu ou se o museu está totalmente esquecido.*

> *O museu nos remete [...] à história [...] de tudo o que existe aqui. A nossa passagem aqui, daqui a dez, quinze, vinte anos vai ser uma peça de museu também, não é? Porque a nossa marca, eu acredito [...] o museu não será mais o mesmo. Porque tudo isso que aconteceu aqui vai ficar registrado, não é? Vai ficar registrado: grupo de pessoas deficientes [sic] auditivos, visuais passaram por aqui. Isso é muito importante, o resgate da história. [...] A [... suprimimos o nome da participante] falou: "eu me senti uma artis-ta". A marca dela ficou registrada aqui. Isso fez um diferencial pra ela. [...] A gente tem que saber que dentro da gente a gente tem um artista mesmo. A gente é capaz de fazer diferente, é capaz de somar na história, e não deixar que esses trabalhos nossos fiquem esquecidos não. É um marco que nós deixamos aqui pro museu de Campinas, pra Campinas, pro Brasil, quiçá para o mundo, né? Pessoas que venham visitar aí, vejam esses trabalhos feitos pela gente. É muito bom.*

> *Eu acredito que depois desse projeto vai haver assim, um pequeno despertar, depois de ler os jornais, a cidade, vai haver um pequeno despertar da sociedade em visita ao museu. Eu não sei, é uma imaginação que eu tenho e essa imaginação é bem cabível que possa acontecer.*

O participante tinha razão sobre o impacto social da exposição coletiva, amplamente divulgada pelos meios de comunicação locais e regionais. Vinte dias após o encerramento dos encontros, em 27 de maio, ela foi inaugurada no MIS, com a participação de seus autores, sob o título "Um museu feito para nós, por nós". Prevista para durar um mês, foi prorrogada duas vezes, ficando em cartaz até o final de agosto. Ocupando toda a área de exposições temporárias no piso superior, e con-tando com recursos de acessibilidade, a exposição traduziu, com sensibilidade,

be-leza e dignidade, a leitura complexa de um museu plural, elaborada a partir das ex-periências das pessoas com deficiência no contato com o museu e seus educado-res. Trazendo à luz os produ-tos elaborados durante as oficinas, ela pôs à mostra não apenas as diferentes facetas do processo museológico, mas a contribuição crí-tica das pessoas com deficiência na produção de seus signifi-cados. Ela é, propria-mente, o MIS-processo que, juntos, construíram.

4. À GUISA DE CONCLUSÃO

Considerando a questão central proposta neste artigo (o que implica desen-volver um pro-jeto de acessibilidade na perspectiva da Sociomuseologia?), a discus-são dos fundamentos das políticas públicas de inclusão, o breve relato do processo educativo desenvolvido no MIS Campi-nas e o exame das avaliações realizadas pelos participantes apontam pistas importantes para no-vas investigações.

Em termos conceituais, o entendimento da deficiência sob as abordagens social e basea-da em direitos afina-se com os princípios da Sociomuseologia, na medida em que, para ambos, o desenvolvimento humano e social se funda no princípio da participação. Sob esse prisma, os programas, projetos e ações de acessibilidade em museus precisam ir além de adaptações e se comprometer com a remoção das barreiras ao protagonismo e ao exercício dos direitos culturais das pessoas com deficiência. Abordagens como a Educomunicação (que enfatiza a gestão parti-cipativa dos processos educativos) e a Infoeducação (que privilegia o paradigma da apropriação, em lugar da conservação ou difusão cultural) fornecem valiosa contribuição.

O projeto de acessibilidade comunicacional do MIS Campinas traduziu o princípio da par-ticipação na opção por desenvolver o processo educativo dialógico como principal estratégia de inclusão, e por promover a adequação do espaço expositivo empregando a comunicação multi-modal, com consideração às recomendações feitas por pessoas com deficiência visual e auditiva.

Os resultados alcançados com esse posicionamento podem ser verificados a partir das aval-iações feitas pelos participantes do processo educativo. O museu emerge, ali, como ecossistema vivo, onde o passado é revisto criticamente, o patrimônio se põe a serviço do presente e do futuro e a experimentação propiciada pelo contato criativo com diferentes linguagens faz aflorar sujeitos produtores de cultura e história. Referência para a construção de saberes (que se leva para a vida) e laços sociais, o museu amplia as possibilidades de compreender e intervir no mundo. Dispositivo aberto de apropriação cultural, favorece o empoderamento, oferecendo meios necessários para se construir e projetar o próprio discurso. Da participação coletiva nasce um museu-processo, acon-tecimento no aqui-agora, "feito para nós e por nós" – o que, por sua vez, torna a acessibilidade em museus um fazer perma-nente.

NOTAS

[1] Sobre a origem da expressão, ver Bohman (2012, p. 171).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARANTE, Paulo; LIMA, Ricardo (coord.). Nada sobre nós sem nós. Relatório final da Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para Inclusão de Pessoas com Deficiência. Rio de Janeiro: Editor Laps, 2009. Disponível em: < http://www5.ensp.fiocruz.br/biblioteca/home/exibedetalhesBiblioteca.cfm?ID=10330&tipo=B>. Acesso em 2014-08-12.

BOHMAN, Paul Ryan. Teaching accessibility and design-for-all in the Information and Communication Technology curriculum: three case studies of uni-versities in the United States, England, and Austria. 2012. Dissertation (Doctoral on Philosophy in Education) – Utah State University, Logan, Utah, 2012. Disponível em: <http://digitalcommons.usu.edu/etd/1369>. Acesso em 2014-08-14.

BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado, 1988.

_____. Lei nº 11.904 de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil. Brasília, DF, 15 de janeiro de 2009. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso em 2014-08-13.

_____. Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura – PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais – SNIIC e dá outras providências. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil. Brasília, DF, 3 dez. 2010. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm>. Acesso em 2014-08-12.

BRASIL. Ministério da Cultura, Instituto Brasileiro de Museus. Plano Nacional Setorial de Museus – 2010/2020. Brasília, DF: MinC/Ibram, 2010.

GRAEFF, Lucas; FERNANDES, Rosa Maria Castilhos e CLOSS, Anajara Carbonell. Acessibilidade em ambientes culturais: explorando o potencial cidadão do Plano Nacional de Cultura. In: SER Social. Brasília, v. 15, nº 32, p. 117-140, jan./jun. 2013.

HARRIS, Alison; ENFIELD, Sue. Disability, Equality, and Human Rights: A Training Manual for Development and Humanitarian Organizations. Oxford: Oxfam; Action Aid on Disability and Development, 2003.

IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus. Documento preliminar do Programa Nacional de Educação Museal. Brasília, DF: MinC/Ibram, 2014. Disponível em: <http: //pnem.museus.gov.br/wp-

content/uploads/2014/07/DOCUMENTO.pdf>. Acesso em 2014-08-13.
KASTRUP, Virginia; VERGARA, Luiz Guilherme. A potência do experimental nos programas de acessibilidade: Encontros Multissensoriais no MAM Rio. In: Cadernos de Subjetividade. Nº 14, 2012. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, p. 62-77.
OLIVEIRA, Luciane Moreira de. Cinema e educação: o serviço de cinema educativo em Campinas – SP, nos anos 50. 2000. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000197 765>. Acesso em 2014-08-14.
ONU. Assembleia Geral das Nações Unidas. Convenção sobre os direitos das pessoas com deficiência. 2006. Disponível em: <http://www.pessoacomdeficiencia. gov.br/app/sites/default/files/publicacoes/convencaopessoascomdeficiencia.pdf>. Acesso em 2014-08-12.
_____. Declaração Universal dos Direitos Humanos. 1948. Disponível em: <http://unicrio.org.br/img/DeclU_D_HumanosVersoInternet.pdf>. Acesso em 2014-08-11.
PERROTTI, Edmir; PIERUCCINI, Ivete. Infoeducação: saberes e fazeres da contemporaneidade. In: LARA, Marilda Lopes Ginez de; FUJINO, Asa; NORONHA, Daisy Pires. (Orgs.) Informação e contemporaneidade: perspectivas. Recife: Néctar, 2008. p. 46-97.
SANTOS, Maria Célia Teixeira de Moura. Reflexões sobre a Nova Museologia. Cadernos de Sociomuseologia. Nº 18. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2002a, p. 93-139.
_____. Museu e educação: conceitos e métodos. In: Ciências e Letras – Patrimônio e Educação. Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação. Porto Alegre, n. 31, jan./jun., 2002b.
SARRAF, Viviane Panelli. A inclusão dos deficientes visuais nos museus. In: Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia. Nº 2, 2006. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, p. 81-86.
_____. Reabilitação do museu: políticas de inclusão cultural por meio da acessibilidade. 2008. Dissertação (Mestrado em Cultura e Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-17112008-142728/>. Aces-so em: 2014-08-11.
SASSAKI, Romeu Kazumi. Nada sobre nós, sem nós: da integração à inclusão. In: Reação: Revista Nacional de Reabilitação. São Paulo, Ano X, Nº 57, jul./ ago. 2007, p.8-16 e Nº 58, set./out. 2007, p. 20-30.
SIQUEIRA, Juliana Maria de. Quem educará os educadores? A Educomunicação e a formação de docentes em serviço. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.teses.

usp.br/teses/disponiveis/27/27154/ tde-01072009-225757/pt-br.php#referencias>. Acesso em 2014-08-15.
SOARES, Ismar de Oliveira. Metodologias da Educação para a Comunicação e Gestão Comunicativa no Brasil e na América Latina. In: BACCEGA, Maria Aparecida (Org.). Gestão de processos comunicacionais. São Paulo: Atlas, 2002.
TOJAL, Amanda Fonseca. Acessibilidade e inclusão de públicos especiais em museus. In: TOJAL, Amanda Fonseca et al (textos). Caderno de acessibilidade: reflexões e experiências em museus e exposições. São Paulo Expomus, 2010, p. 11-19.
TORRES, Juliana Grotti Vidal. O direito cultural da pessoa com deficiência. 2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Pau-lo, 2012. Disponível em: <http://www.usp.br/celacc/ojs/index.php/blacc/article/view File/355/322>. Acesso em: 2014-08-11.
VASCONCELLOS, Mirna. MIS – Um museu campineiro brasileiro: sentidos e fragmentos da cidade e do Museu da Imagem e do Som de Campinas. Campinas: Pontes, 2012.

“NAVEGANDO” ENTRE ACERVOS MUSEOLÓGICOS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Elenora Nobre Machado
elenora.cultura@gmail.com

Luis Fernando Sayão
lsayao@cnen.gov.br

Carlos Henrique Marcondes

Apresenta a Rede Web de Museus do Estado do Rio de Janeiro enquanto política que objetiva ampliar o acesso aos acervos dos museus do estado através da disponibilização deste e de suas imagens no portal Web da Rede. Discute as potencialidades da Web para os museus como meio de alcançarem um público mais amplo e necessidade de considerá-la nas políticas museológicas. Mecanismos de cooperação e fomento da Rede são descritos e a sua plataforma tecnológica – um sistema de base de dados Web compartilhada, voltado para a disponibilização de acervos e suas imagens, e para sua gestão, é apresentada. Futuros desenvolvimentos da Rede, como organização e a criação de novas funcionalidades para o sistema, como exposições e aulas virtuais, são apresentados.

Palavras-chave: Museus na Web, Base de Dados Museológica, Gestão de Acervos, Documentação Museológica.

1. INTRODUÇÃO

A Web é cada vez mais onipresente nas atividades humanas, sejam elas educacionais, econômicas, políticas, sociais ou culturais. Naturalmente que a Web não deixaria de influenciar os museus e a maneira como desenvolvem suas atividades.

Estudo desenvolvido pelo Instituto Nacional de Museus e Serviços de Biblioteca dos EUA em 2008 sobre a utilização de museus e a Internet (http://interconnectionsreport.org/), concluiu que "the amount of use of the Internet is positively correlated with the number of in-person visits to museums." Assim, pode-se esperar que a Web, por si só, represente um incremento na visitação e divulgação dos museus. Mas a Web tem um potencial muito maior para as instituições de preservação da memoria e cultura e para os museus em especial.

A Web e os formatos digitais de conteúdos tornam os museus e seus acervos acessíveis a um público muito mais amplo do que seria possivel num museu presencial. A Rede vem se tornando um instrumento sem precedentes para a disseminação desses acervos, a um público cada vez muito mais amplo, a qualquer hora, de qualquer lugar, através de dispositivos como computadores convencionais até "smartphones" (HSI, 2002). A Web pode contribuir assim para democratizar o acesso a estes conteúdos, antes só disponíveis ao público presencial. A possibilidade de disseminarem seus acervos através da Web amplia os papeis e justificativas sociais, educacionais e culturais dos museus. Hoje se torna cada vez mais necessário que os museus levem em conta a Web e suas possibilidades em suas políticas.

A Rede Web de Museus do Estado do Rio de Janeiro tem como objetivo ampliar o acesso aos acervos dos museus do estado através da disponibilização de seus acervos a partir do portal Web da Rede (http://www.museusdoestado.rj.gov.br/). Neste sítio usuários podem consultar os acer-

vos de diferentes museus do estado através de palavras-chave digitadas num formulário de busca. São recuperadas fichas das peças que correspondam às palavras-chave, juntamente com uma ou mais imagens das peças. A plaforma tecnológica da Rede, o SISGAM – Sistema Web de Gestão de Acervos Museológicos -, é uma plataforma colaborativa que permite aos museus membros da Rede compartilharem uma base de dados comum, disponibilizarem seus acervos na Web e gerenciarem os acervos de cada museu, utilizando padrões e metodologias comuns. Fichas de cada objeto catalogado podem ser associadas a imagens digitais do mesmo. Uma vez catalogadas as pecas e suas imagens podem ser consultadas a partir do portal.

Este trabalho tem como objetivo apresentar a Rede Web de Museus do Estado do Rio de Janeiro enquanto política para viabilizar a cooperação entre museus do estado para ampliar o acesso aos seus acervos dos museus através da Web. O trabalho está organizado da seguinte maneira: na seção 2 é discutida a importância da Web e a necessidade destes considerarem a Web na formulação de suas políticas; na seção 3 é apresentada a Rede Web de Museus do Estado do Rio de Janeiro, sua proposta, seus objetivos e seus instrumentos; na seção 4 são apresentadas as funcionalidades da plataforma Web da rede; por fim, na seção 5, são apresentadas as considerações finais e os desenvolvimentos futuros da Rede.

2. MUSEUS NA WEB

Como o estudo mencionado anteriormente confirma, a Web aumenta a visitação aos museus. Ferramentas como Facebook e Twitter permitem hoje aos museus terem milhares de "seguidores" e divulgarem assim suas atividades e muitos museus, de fato, já as veem utilizando. Contudo, a possibilidade de alcançar um público muito mais amplo que o público presencial é a maior potencialidade trazida pela Web. Esta potencialidade vem sendo explorada, a exemplo do que já existia para outras instituições de memória e cultura como as bibliotecas, por exemplo, para criação de catálogos "online" dos acervos e também, exposições virtuais.

Catálogos museológicos na Web são ferramentas de busca que contêm registros de objetos da coleção do museu. Podem contemplar a coleção inteira ou estarem segmentados por subcoleções ou exposições específicas. Além disso, na maioria das vezes, entradas dos catálogos são acompanhadas de imagens dos objetos, permitindo a experiência com coleções museológicas a um público muito mais amplo.

Variantes dos catálogos "online" são as exposições virtuais, sobre temas ou coleções específicas. No momento em que este trabalho estava sendo escrito uma pesquisa aleatória com o tema "virtual museum" na ferramenta de busca Google permitiu identificar: "Online Tours", British Museum, (http://www.britishmuseum.org/explore/online_tours.aspx); "Online Tours", Louvre, Paris, (http://www.louvre.fr/en/visites-en-ligne); Virtual Tour do National Museum of

Natural History, EUA, (http://www.mnh.si.edu/panoramas/); exposição do escultor americano Alexander Calder, na National Gallery of Art, Washington, EUA, (http://www.nga.gov/exhibitions/calder/realsp/room1-enter.htm), as "Online Exibits" do Museum of the History of Science (http://www.mhs.ox.ac.uk/exhibits/).

A Web também trouxe a possibilidade e o novo conceito de Web museus, aqueles que não têm uma existência física e só realizam suas atividades através da Web. Estes museus reúnem coleções de imagens de objetos específicos, como o The Virtual Diego Rivera Web Museum (http://www.diegorivera.com/), o Museu da Pessoa (http://www.museudapessoa.net/pt/home), ou, o que é bastante inovador, fichas e imagens de objetos que pertençam a diferentes museus num único sítio Web; exemplos são o Web Museum (http://www.ibiblio.org/wm/) e a Web Gallery of Arts (http://www.wga.hu/).

A Web também amplia a capacidade dos museus se comunicarem entre sí e articularem suas atividades. Várias redes de museus articulam-se através da Web, com finalidades diversas, como projetos educacionais conjuntos (The Museumnetwork, http://www.museumnetworkuk.org/elearning/), busca de oportunidades de fundos e financiamento (NEMO – Network of Museums Organization, http://www.ne-mo.org/), cooperação técnica (Spectrum, http://www.collectionstrust.org.uk/spectrum), cooperação internacional (Ibermuseus – Rede de Museus da Iberoamerica, http://www.ibermuseus.org). Um projeto que se assemelha à proposta da Rede Web de Museus do Estado do Rio de Janeiro é o catálogo coletivo **Artefacts Canada**, de acervos de museus canadenses, mantido pelo CHIN - The Canadian Heritage Information Network –, http://www.pro.rcip-chin.gc.ca/artefacts/index-eng.jsp.

Juntamente com novas possibilidades a Web traz também novos desafios para os museus, ampliando as perspectivas profissionais e necessidades de capacitação para enfrentar estes desafios. Tópicos como arquitetura de informação de sítios Web de museus, digitalização e registro fotográfico de acervos, curadoria e preservação dos novos acervos digitais, são demandas cada vez mais urgentes a serem incluídas na agenda de formação e capacitação dos profissionais de museus. Desafiante também é a possibilidade trazida pela Web e pelas tecnologias da assim chamada Web semântica, de integrar acervos de instituições arquivísticas, bibliotecas e museus (RINEHART, 2003), (AUTOR, 2012).

As potencialidades que a Web traz para os museus vêm sendo discutidas sistematicamente no evento anual "Museums and the Web" (http://mw2014.museumsandtheweb.com/). O evento ocorre sistematicamente desde 1997 e este ano ocorreu sua 18ª. edição.

3. A REDE WEB DE MUSEUS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Como foi visto o advento de novas tecnologias de informação transformaram a forma de comunicação do museu com seu público. Depositários de privilegiados aspectos do passado, mu-

seus são levados a procurar os novos caminhos oferecidos pelas tecnologias Web para se fazer representar ou realizar seus programas em um ambiente virtual, integrando-os com um público novo, acostumado à velocidade quase instantânea e à realidade virtual, através de redes e sistemas integrados.

Ao lado das novas funcionalidades de integração com o público o museu continuou a realizar o tratamento técnico de seu acervo, documentando-o e tratando adequadamente as suas informações, atividades fundamentais para o gerenciamento e segurança desses acervos, facilitando a sua disponibilização, acesso e disseminação.

Em consonância a essa nova realidade e atentos a necessidade de um controle eficaz de seus acervos, em 2008, a Superintendência de Museus da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro (SEC) e a Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro (FUNARJ), desenvolveram o projeto **REDE DE MUSEUS**.

Com o patrocínio da Oi, através da Lei de Incentivo à Cultura, e apoio do PRODERJ[1], o projeto **REDE DE MUSEUS** teve como principais propostas: interligar através da Web os acervos das unidades museológicas vinculadas a FUNARJ/SEC, acessíveis através de um navegador comum, migrar para um novo sistema de gerenciamento de acervos museológicos e atualizar a base de dados de suas unidades disponibilizando-a através de sua página institucional.

Essas propostas visaram ampliar, utilizando as facilidades da Web, o potencial cultural, artístico e educativo dos acervos dos museus, tornando os seus conteúdos informacionais acessíveis a um público mais amplo. Além disso pretendeu otimizar o controle e a segurança das coleções desses museus.

O **SISGAM**, plataforma de gestão e registro de acervos, desenvolvida neste projeto, foi o responsável pela interligação das unidades museológicas vinculadas à SEC, através de um sistema comum, utilizando normas e padrões que permitiram um melhor gerenciamento de seus acervos.

Em novembro de 2013, a SEC, recebeu novamente recursos da OI, através da Lei de Incentivo à Cultura, para dar prosseguimento ao Projeto Rede de Museus, agora denominado **Rede Web de Museus**. O novo projeto visa estabelecer uma política estadual integrada e colaborativa para os museus do Estado do Rio de Janeiro facilitando o compartilhamento e gerenciamento de informações relativas aos acervos destas instituições.

Em 21 de maio de 2014 foi criada oficialmente, a **Rede Web de Museus do Estado do Rio de Janeiro**, através da Portaria no. 513 da Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro (FUNARJ). A **Rede** tem como principal objetivo oferecer uma infraestrutura gerencial, tecnológica e de padronização que permita dinamizar a gestão cooperativa sobre os acervos dos museus do Estado, tendo em vista a ampliação do acesso, a oferta dos serviços integrados e a presença na Web. Para isso, dispõe de um conjunto de instrumentos normativos, metodológicos,

tecnológicos e gerenciais e do portal unificado de consulta pública para disponibilizar aos seus colaboradores.

A política e o fomento implícitos na proposta da Rede partem do pressuposto que, com seus próprios recursos, a presença de um museu na Web envolve tecnologia, expertise e custos bastante significativos. Ao fomentar estes recursos e torná-los disponíveis aos museus do estado, a Rede se constitui num instrumento político para fomentar a ampliação do acesso a estes acervos, a oferta de serviços integrados e a presença na Web desses acervos. Iniciada em 2008 a partir dos museus pertencentes à SEC/RJ, hoje a Rede inclui mais de 40.000 peças, com suas imagens, de acervos de museus do estado. Museus como o Museu das Telecomunicações Oi Futuro, um museu privado, o Museu Histórico da Cidade (MHC), pertencente a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, o Museu Casa Scliar, de Cabo Frio, o Museu Internacional de Arte Naif (MIAN) e Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro são alguns dos museus que estão em negociações para ingressarem na Rede.

A adesão à Rede de Museus poderá ser feita de duas formas: colaborativa e plena. A adesão colaborativa destina-se às instituições que possuem um Sistema próprio de documentação, mas que passam a integrar de forma COLABORATIVA a **Rede Web de Museus**. Os dados dos sistemas dessas instituições – um conjunto básico de campos de catalogação e suas imagens - são migrados para o SISGAM e passam a ser disponibilizados no portal da Rede. Membros colaboradores participam da Rede e agregam seus acervos ao portal, permitindo a pesquisa integrada nas coleções suas a partir da ferramenta de busca do portal, proporcionando assim novas opções de curadoria, de pesquisa e de geração de conhecimento.

A adesão plena destina-se às instituições que não possuem sistema próprio de documentação e gerenciamento de acervo, que passam a integrar de forma plena a Rede, como usuárias do SISGAM, utilizando não somente sua ferramenta de busca sobre a base de dados coletiva de acervos, mas também suas funções de acesso restrito, destinadas ao gerenciamento de acervos.

A Rede se baseia em normas comuns de tratamento de acervos museológicos. Um conjunto de 28 campos, vários dos quais são repetitivos, compõe a ficha de descrição dos objetos museológicos no SISGAM. Além destes 28 campos, cada ficha pode incluir uma ou mais imagens de cada peça.

Imagens digitais das peças e o registro sistemático de informações sobre as mesmas, como são proporcionados pelos campos descritivos do SISGAM, além de viabilizarem a disponibilização dessas imagens através da Web, contribuem também para a segurança dos acervos e para sua preservação. Hoje muitos museus interessados em participar da Rede, não têm ainda seus acervos, ou pelo menos seus "destaques", digitalizados. O Instituto Getty prevê e recomenda um padrão mínimo de campos de descrição de peças museológicas, denominado Object ID (http://ar-

chives.icom.museum/objectid/about.html), que permite identificar inequivocamente uma peça, incluindo também uma ou mais imagens da mesma. O Object ID é uma iniciativa que visa evitar roubos e o comércio ilegal de objetos roubados, inventariando e catalogando peças que pertençam ao patrimônio cultural de diferentes museus e países. Os 28 campos descritivos do SISGAM incluem todos os campos previstos no Object ID.

Outro instrumento chave usado para compatibilizar a descrição das peças dos diferentes museus da Rede é o Thesaurus de Acervos Museológicos, desenvolvido por Helena Dodd Ferrez e Maria Helena Bianchini (1987) em projeto financiado pelo Ministério da Cultura/Fundação Pró-Memória. O Thesaurus é um dicionário de termos que designam as peças dos diferentes acervos museológicos, termos estes organizados em grandes categorias e subcategorias, como 02 ARTES VISUAIS/CINEMATOGRÁFICAS (subcategorias 02.2 DESENHO, 02.3 ESCULTURA, etc.), 12 OBJETOS PESSOAIS (subcategorias 12.1 ACESSÓRIOS DE INDUMENTÁRIA, 12.3 ARTIGO DE TOALETE, etc.). As categorias do Thesaurus, ao serem empregadas na classificação/descrição das peças dos diferentes museus da Rede, têm um papel fundamental ao agregarem registros de peças de diferentes acervos; vários museus do estado possuem acervos de objetos de arte, ou de objetos de pessoais, ou de mobiliário, por exemplo.

A perspectiva da incorporação de novos museus na Rede torna necessário expandir o Thesaurus. Esta em desenvolvimento no âmbito da Rede, com esta finalidade, um projeto que criará três categorias adicionais para o Thesaurus: Vestuário, Ciência e Tecnologia e Documentos; no mesmo projeto também será expandida e reformulada a atual categoria do Thesaurus de Artes Visuais, de modo a dar conta das novas manifestações de arte contemporânea como instalações, arte digital, Web art, etc., não previstas no Thesauros.

4. A PLATAFORMA TECNOLÓGICA DA REDE

A plataforma tecnológica da Rede, o SISGAM, é um sistema que oferece dois conjuntos básicos de funcionalidades. Em primeiro lugar o sistema se constitui num mecanismo de busca sobre a base de dados de acervos museológicos onde estão armazenados fichas de objetos museológicos, associadas a uma ou mais imagens das pecas correspondentes. Esta base de dados é separada por acervos de cada museu, permitindo assim que a base seja compartilhada por acervos de vários museus. Através de uma ferramenta de busca a base pode ser pesquisada por palavras-chave que correspondem ao conteúdo de todos os campos da ficha museológica, como tipo de objeto, titulo, autor, material, técnica, descrição, data, etc. Muitos dos campos tem seu conteúdo controlado, através de tabelas do sistema, como: tipos de objetos, autores, materiais, técnicas, etc.

A interface de busca do SISGAM pode ser vista na figura seguinte.

O SISGAM também possui um conjunuto de funcionalidades voltado para a gestão de acervos museológicos. Estas funcionalidades esta disponíveis somente para acesso restrito, isto é, aos usuários cadastrados no sistema. Existe um conjunto de funções para manutenção do cadastro de usuarios. Sao 4 tipos de usuários, com diferentes direitos de acesso às funções do sistema: administrador, com direito de acesso a todas as funções e a todos os museus; administrador de entrada de dados de um determinado museu, que supervisiona o registro das fichas das pecas, controla a qualidade dos dados entrados e libera a ficha de uma peça para acesso externo atraves da Web; catalogador, que registra as fichas das pecas de um determinado museu; e pesquisador externo, que pode consultar todos os museus, emitir relatórios, mas não tem permissão de alterar nenhum dado registrado no sistema.

Através das funcionalidades de acesso restrito curadores, museólogos e documentalistas tem a sua disposição funções como registro das pecas, manutenção das tabelas de padronização do sistema, registro das transações ocorridas em cada peca, emissão de relatórios diversos.

A base de dados do SISGAM esta dividida em dois tipos de registros: registros de fichas de objetos e, vinculados a estes, registros de transações ocorridas numa determinada peça. O sistema prevê a possibilidade de registrar, para cada ficha museológica, as transações ocorridas no objeto. Estão previstos os seguintes tipos de transações: avaliação do estado de conservação, avaliação monetária, conservação/restauração, empréstimo, participação em exposições, baixa do acervo. As diversas transações ficam agregadas à ficha do objeto, permitindo ao gestor registrar e consultar todas as ocorrências relecionadas à peça ao longo de sua vida.

Complementam a base de dados tabelas com valores para padronizar o registro das peças.

Existem tabelas para autores, atividades dos autores, materiais, técnicas, forma de aquisição, classe genérica e específica (retirado do Thesaurus de Ferrez e Bianchini), etc.

As funções para gestão de acervos do SISGAM, de acesso restrito, podem ser vistas na seguinte figura.

Estão previstos futuros desenvolvimentos na plataforma SISGAM, no sentido de facilitarem o acesso aos acervos dos diferentes museus da Rede e potencializarem seu uso cultural e educativo. Por exemplo, a atual interface de busca por palavra-chave não permite tirar partido de todas as potencialidades de agregação de acervos proporcionadas pelas categorias e subcategorias do Thesaurus, uma vez que a estrutura de categorias e subcategorias do Thesauros vêm sendo usada somente internamente, para o classificar as fichas dos objetos museológicos; o usuário externo que acessa a Rede através da Web, não tem visibilidade sobre estas categorias e subcategorias sob as quais os diferentes acervos estão classificados. Planeja-se complementar a ferramenta de busca do portal da Rede Web de Museus do Estado do Rio de Janeiro, fornecendo aos usuários a opção de "navegação" pelas categorias do Thesaurus. Seriam incluídas no portal a hierarquia de categorias do Thesaurus, a exemplo das estruturas de "navegação" por categorias como as disponíveis no sítio do Victoria and Albert Museum, http://collections.vam.ac.uk. Com isto usuários poderiam "navegar" por estas categorias, escolher uma categoria e recuperar fichas de peças correspondentes, disponíveis em acervos de diferentes museus.

Às facilidades de recuperação de informações proporcionadas pela ferramenta de busca do portal da Rede planeja-se também agregar facilidades de salvar informações sobre um tema

especifico, recuperadas no portal da Rede e a possibilidade de usá-las para a criação, por parte de curadores ou professores, de exposições, ou aulas "virtuais". Conjuntos de fichas sobre temas específicos e suas imagens salvas seriam identificadas através de um titulo, teriam um "link" permanente e poderiam ser posteriormente acessadas, a partir de uma lista existente no portal da Rede. O público em geral ou estudantes poderiam assim "percorrer" a exposição ou aula "virtual". Às fichas de uma exposição ou aula "virtual" poderiam ser agregados também comentários ou textos elaborados pelo curador/professor, enriquecendo assim o seu potencial educativo e potencializando as sinergias existentes entre os acervos dos diferentes museus da Rede.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Rede Web de Museus do Estado do Rio de Janeiro esta em fase de implantação e institucionalização. Pretende-se que a Rede tenha mecanismos e fóruns próprios de gestão. Assim a Rede ampliará suas oportunidades de se desenvolver, de desenvolver projetos e de obter mais fomento para os museus do estado.

Fomentando a cooperação, a adoção de padrões, a plataforma tecnológica, a hospedagem da base de dados e a presença na Web, a SMU/RJ, através da Rede, vem contribuindo efetivamente para que museus do estado que, por seus próprios meios, levariam muito tempo e despenderiam/duplicariam recursos, possam fazer sua transição para o uso da Web como mecanismo para disseminarem seus acervos de forma segura e suave.

O trabalho cooperativo em rede é uma experiência nova no Brasil. A Rede abre caminho para que os museus explorem todas as potencialidades e sinergias do trabalho cooperativo e tirem partido das oportunidades trazidas pelas tecnologias de informação.

NOTAS

[1] PRODERJ, Centro de Tecnologia da Informação e Comunicação do Estado do Rio de Janeiro, http://www.proderj.rj.gov.br/.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena S. THESAURUS para acervos museológicos. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

HSI, Sherry. The Electronic Guidebook: A study of user experiences using mobile web content in a museum setting. In: Wireless and Mobile Technologies in Education, 2002. Proceedings. IEEE

International Workshop on. IEEE, 2002. p. 48-54.
AUTOR. "Linked data" – dados interligados - e interoperabilidade entre arquivos, bibliotecas e museus na web. Encontros Bibli, v.17, p.171-192, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2012v17n34p171>. Acesso em: 24 maio 2013.
RINEHART, Richard. MOAC - A Report on Integrating Museum and Archive Access in the Online Archive of California. DLib Magazine, v. 9, n. 1, 2003. Disponível em: <http://www.dlib.org/dlib/january03/rinehart/01rinehart.html>. Acesso em: 13 fev. 2010.

POLÍTICAS PÚBLICAS, MUSEUS E MUSEOLOGIA: PERSPECTIVAS PARA A AVALIAÇÃO DO PROGRAMA MAIS MUSEUS (IBRAM/MINC)

Fiorela Bugatti Isolan
bugattifiorela@gmail.com

O artigo apresenta considerações preliminares a respeito do projeto de pesquisa sobre políticas públicas para a área museológica no Brasil, mais precisamente o programa Mais Museus, implementado pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Lançado em 2007 e atualmente na sua quinta edição, o programa estimula a implantação de museus em municípios que ainda não possuam instituição desta natureza. A partir da sua descrição e problematização, são apontadas algumas ponderações sobre a importância do estabelecimento de parâmetros para a avaliação dos processos e resultados decorrentes de tal programa, com vistas a garantir a qualidade das instituições museológicas por ele fomentadas.

Palavras-chave: Políticas Públicas, Museus, Museologia,
Mais Museus, Avaliação.

A ausência e a instabilidade marcam a trajetória das políticas culturais no Brasil (CALABRE, 2009; RUBIM, 2009). Por certo, as políticas voltadas especificamente para a área museológica – foco de interesse do presente artigo - padecem do mesmo diagnóstico.

Pode-se afirmar que os últimos dez anos (2003-2013) registraram avanços significativos no sentido da institucionalização do campo da cultura no conjunto das políticas públicas do país. Em efeito, diferentes autores sinalizam que a nomeação de Gilberto Gil para o Ministério da Cultura (MinC), em 2003, deu inicio a um intenso processo de reorganização institucional, a partir da articulação de um amplo debate a respeito do papel do Estado na arena cultural (BARBALHO, 2007; BOTELHO, 2007; CALABRE, 2009; RUBIM, 2009).

Com relação ao setor museológico, o discurso veiculado pelo Ministério da Cultura passou a reconhecer o importante papel social e cultural desempenhado pelos museus, sendo identificados como "agentes de transformação da sociedade e espaços de encontro e diálogo entre os mais diversos grupos sociais" (NASCIMENTO JÚNIOR, 2010, p. 8).

O lançamento da Política Nacional de Museus (PNM), em maio de 2003, representou um importante marco no processo de estruturação de uma política pública específica para o setor. Organizada a partir de sete eixos temáticos[1], a PNM impulsionou uma série de desdobramentos, como a criação do Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu), dentro do âmbito do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), bem como a instauração do Sistema Brasileiro de Museus (SBM)[2], do Cadastro Nacional de Museus (CNM), do Estatuto de Museus (EM) [3] e do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)[4].

Uma das orientações postuladas pela PNM determinou a implementação de um programa de formação e capacitação de recursos humanos, a partir da ampliação da oferta de cursos de graduação e pós-graduação em Museologia[5]. Por outra parte, no intuito de aumentar a participação da

sociedade civil na construção das políticas e diretrizes do setor, foi estabelecido o Fórum Nacional de Museus, evento bienal e de abrangência nacional, organizado pelo Departamento de Difusão, Fomento e Economia dos Museus (DDFEM/Ibram)[6]. A sistematização dos dados existentes relacionados à realidade dos museus do país, em parceria com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e o Instituto de Pesquisa Aplicada (IPEA), permitiu a elaboração de publicações, como o "Guia dos Museus Brasileiros" e o "Museus em números", que oferecem importantes subsídios à realização de estudos sobre o panorama museológico brasileiro.

De modo paralelo, a PNM possibilitou novas formas de fomento para o setor, principalmente por meio da publicação de editais específicos, que resultaram no incremento dos recursos destinados aos museus. Como é indicado no Relatório de Gestão 2003-2010, "a seleção de projetos por meio de editais conferiu um caráter mais democrático ao processo de aplicação de recursos públicos, inclusive quanto à sua descentralização por todas as regiões do país" (IBRAM, 2010a, p. 74).

Tais investimentos visam tanto à modernização e ampliação de instituições museológicas já existentes, quanto à criação de novos museus, com especial foco nas localidades alijadas dos grandes centros, permitindo, assim, o incremento do número desses equipamentos culturais no país.

Em 2010, o lançamento do Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM) representou um importante desdobramento no sentido da consolidação de uma política pública específica para o campo museológico brasileiro. O PNSM prevê o estabelecimento de uma agenda estratégica para a área, com vigência de dez anos, representando "um marco de regulação de longo prazo para as políticas públicas do setor" (IBRAM, 2010b, p. 23).

**

A partir desse breve panorama, é possível perceber os avanços no sentido da institucionalização do campo museológico no Brasil, através da estruturação de políticas específicas voltadas para a área. No entanto, embora se reconheçam tais esforços, cabe ressaltar a urgência no desenvolvimento de estudos sistemáticos que busquem acompanhar e avaliar tais políticas, tanto no que diz respeito aos seus processos quanto aos resultados alcançados.

É justamente nesse sentido que o presente artigo pretende contribuir. A partir da descrição e problematização do programa Mais Museus, implantado pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) em 2007, procura-se delinear algumas considerações sobre a importância do estabelecimento de parâmetros para sua avaliação, com vistas a garantir a qualidade dos processos museológicos por ele fomentados.

PROGRAMA MAIS MUSEUS: "UM MUSEU PARA CADA MUNICÍPIO" [7]

Segundo dados apresentados no Relatório de Gestão 2003-2010, publicado pelo Ibram em

2010, "do total de 5.564 municípios existentes no país, somente cerca de 20% possuem museus" (IBRAM, 2010a, p. 88). Com o propósito de diminuir as discrepâncias regionais e incrementar o acesso aos museus em todo o território nacional, foi lançado, em 2007, o programa Mais Museus. Por meio de edital público, o programa seleciona projetos para a implantação de museus em municípios de até 50 mil habitantes, que não possuam equipamento cultural dessa natureza[8].

Não obstante, para além de uma perspectiva quantitativa – como o próprio nome 'Mais Museus' sugere – o programa se estrutura a partir da ideia de qualificar essas instituições e processos museológicos, impulsionar uma maior articulação e intercâmbio institucional e democratizar o acesso aos museus criados em todo o país (IBRAM, 2010a, p. 88).

Os interessados em obter recursos financeiros para implantação de museus devem apresentar projetos elaborados por pessoas jurídicas de direito público e de direito privado sem fins lucrativos, excetuando-se aquelas vinculadas à estrutura do Ministério da Cultura (MinC). Tais projetos devem compreender a realização de ações estruturantes que abarquem os seguintes campos: adaptação de espaços físicos de imóvel; elaboração e implementação de projetos para execução de obras e serviços; elaboração e implementação de planos museológicos ou projetos museográficos; serviços de instalação e montagem de exposições; serviços para manutenção e conservação de bens imóveis; e laboração de projetos para execução de obras e contratação de serviços[9].

Quanto aos critérios para avaliação e seleção dos projetos, são considerados: clareza de justificativa e coerência do projeto; razoabilidade de custos; impacto sociocultural do projeto, inclusive quanto à geração de emprego e renda; e desconcentração dos recursos, levando em consideração a diversidade regional do país[10].

Como mencionado, a primeira edição do Mais Museus foi lançada em 2007, ainda dentro do âmbito do Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu/Iphan), e contou com aporte financeiro no valor de R$1.597.955,09. Dos 386 projetos apresentados, 24 foram classificados. Na edição de 2009, o valor executado foi de R$1.890.068,99, e 13 dos 262 projetos inscritos foram selecionados.

A partir de 2010, com a criação do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), e a extinção do Demu/Iphan, o processo de licitação passou a ser de responsabilidade dessa autarquia, por intermédio do Departamento de Difusão, Fomento e Economia dos Museus (DDFEM). Os valores relativos à terceira edição do programa foram de R$1.194.703,00, sendo selecionados 8 de um total de 219 projetos (IBRAM, 2010a, p. 88-89).

Atualmente na sua quinta edição, o Mais Museus mantém praticamente o mesmo formato[11]. Sua principal fonte de financiamento é o Fundo Nacional de Cultura (FNC), por meio do Programa Museu, Memória e Cidadania. Os projetos classificados formam um banco de projetos que recebem apoio financeiro, mediante conveniamento, de acordo com a disponibilidade orçamentária

do Ibram para o ano em questão[12].

Na edição de 2011, o aporte financeiro foi de R$ 3.050.000,00 e beneficiou 17 projetos. O edital de 2013 contemplou 16 projetos, e o valor de aporte previsto foi de R$ 2.010.000,00 [13]. A Tabela 1, a seguir, apresenta a relação de projetos selecionados/projetos inscritos e o aporte financeiro disponibilizado em cada uma das cinco edições do programa.

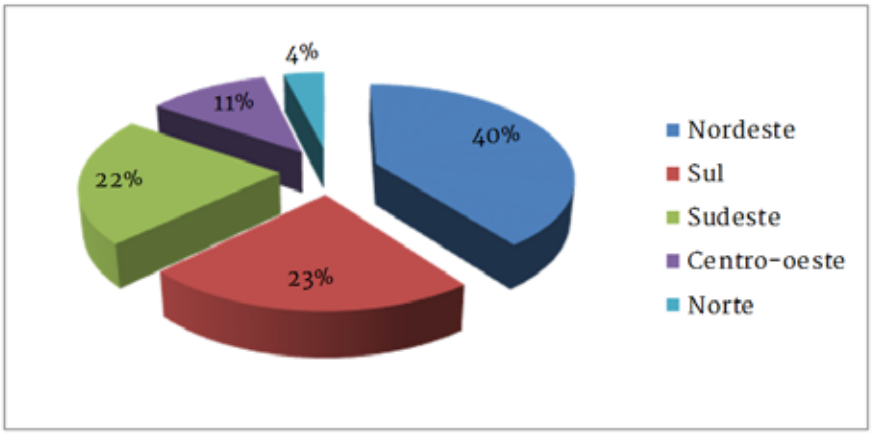
Tabela 1. Programa Mais Museus em números

Programa Mais Museus	Relação projetos selecionados/ projetos inscritos	Aporte financeiro
1ª edição (2007/2008)	24/386	R$ 1.597.955,09
2ª edição (2009)	13/262	R$ 1.890.068,99
3ª edição (2010)	8/219	R$ 1.194.703,00
4ª edição (2011)	17/Dado não obtido	R$ 3.050.000,00
5ª edição (2013)	16/Dado não obtido	R$ 2.010.000,00

Fonte: Tabela elaborada a partir de dados contidos em: *Política Nacional de Museus:* Relatório de Gestão 2003-2010. Brasília, DF: MinC/Ibram, 2010; Edital Mais Museus. Disponível em: < http://www.museus.gov.br/fomento/mais-museus/>. Acesso em: 8 ago. 2014.

De acordo com os dados levantados, tem-se um total de 78 projetos classificados até o momento através do Mais Museus. A fim de se ter um panorama de seu alcance em termos regionais, o Gráfico 1, a seguir, demonstra a distribuição por região dos projetos habilitados

Gráfico 1. Distribuição por região dos projetos habilitados pelas cinco edições do programa Mais Museus



Fonte: Gráfico elaborado a partir de dados contidos em: Política Nacional de Museus: Relatório de Gestão 2003-2010. Brasília, DF: MinC/Ibram, 2010; Edital Mais Museus. Disponível em: < http://www.museus.gov.br/fomento/mais-museus/>. Acesso em: 8 ago. 2014.

Os números apresentados demonstram os esforços por parte do governo federal, através do

Mais Museus, no sentido de incentivar a criação e disseminação de museus no Brasil, em vistas a suprir os "vazios museológicos" (DUARTE CÂNDIDO, 2013) que marcam, principalmente, as localidades do interior do país, permitindo a preservação e valorização dos patrimônios locais.

Embora o propósito do programa seja bastante pertinente, uma vez que visa minimizar assimetrias regionais e dificuldades de acesso que caracterizam a realidade museológica brasileira, é preciso atentar para alguns possíveis riscos inerentes à sua implantação. Aquele considerado mais relevante diz respeito à qualidade das instituições que estão sendo fomentadas a partir desse apoio. Dentro dessa perspectiva, uma questão se faz pertinente: a criação de mais museus assegura a presença, dentro dessas instituições, das discussões teórico-metodológicas produzidas no campo da Museologia?

O incentivo ao surgimento de museus - seja em grandes cidades como em pequenas localidades - não garante, necessariamente, a constituição de instituições qualificadas em termos museológicos. Dito de outra maneira: não é possível assegurar a qualidade em museus a partir da sua simples existência. A qualificação nesse campo decorre da verificação dos procedimentos de salvaguarda e comunicação desempenhados pelos equipamentos culturais, da formação continuada de seu quadro técnico, do estabelecimento de parâmetros de planejamento e avaliação e, por certo, do estabelecimento de intercâmbio continuado com centros responsáveis pela produção teórica e metodológica da disciplina Museologia (DUARTE CÂNDIDO, 2013).

No entanto, ao tratar da realidade museológica brasileira, a museóloga Manuelina Duarte Cândido constata um descompasso entre os museus e a Museologia, que representa um risco para a qualidade desses equipamentos culturais: "quando se fala em descompasso, afirma-se que há instituições que sequer realizam com qualidade a gestão de seu patrimônio, a salvaguarda e a comunicação, (...) ações básicas da Museologia/museografia." (DUARTE CÂNDIDO, 2013, p. 48).

Tal descompasso acarreta na conformação de "museus sem Museologia": instituições que se estruturam a margem dos temas debatidos nos campos da produção do conhecimento museológico, sem uma missão clara, sem planejamento, limitando sua prática a "cuidar, arrumar e manter aberto um espaço que abriga uma coleção." (DUARTE CÂNDIDO, 2013, p. 45).

A concentração de informação museológica em alguns centros, notadamente nas capitais, a inexistência de um corpo funcional capacitado – que faz com que a gestão se concentre na mão de um único profissional –, aliada à falta de planejamento e mesmo às expectativas dos gestores locais (DUARTE CÂNDIDO, 2013), são fatores que contribuem para a permanência dessa defasagem entre a prática museológica brasileira e os pressupostos teórico-metodológicos da disciplina Museologia (BRUNO apud DUARTE CÂNDIDO, 2013, p. 73).

No que se refere especificamente ao Mais Museus, esse descompasso pode representar uma ameaça para a qualificação dos fenômenos museológicos fomentados pelo programa. Nesse sen-

tido, uma série de questionamentos pode ser elencada: quais são as exigências estabelecidas pelo Instituto Brasileiro de Museus no processo de seleção dos projetos? Quais as dificuldades encontradas pelos proponentes para atender a esses critérios? De que forma ocorre o acompanhamento dos projetos selecionados por parte do Ibram? Qual ideia de museu vem sendo formalizada através do Mais Museus? Como o entendimento da Museologia como área de conhecimento aparece nesse processo? Há incentivo para que as instituições criadas estabeleçam intercâmbio com os centros de produção do conhecimento museológico? Em caso afirmativo, de que maneira?

Outro aspecto que pode se constituir como um fator de risco para a consolidação dos equipamentos apoiados pelo Mais Museus diz respeito ao seu custo operacional. Sabe-se que a grande dificuldade dos museus está na obtenção de recursos para custear sua manutenção. Torna-se, pois, patente que as instituições museológicas, com o objetivo de assegurar sua qualidade, estabeleçam critérios de planejamento e avaliação continuados, além de investir na contratação de quadro técnico capacitado. Com relação às instituições contempladas pelo Mais Museus, como a questão do planejamento aparece? Quantas delas são dotadas de planos museológicos?[14] Há um quadro de funcionários instituído? Qual o seu nível de profissionalização? Qual(is) a(s) origem(ns) dos recursos das instituições? E ainda, quais as dificuldades e debilidades mais recorrentes por elas enfrentadas?

Tais questionamentos sobre o programa Mais Museus devem ser compreendidos como elementos motivadores para o desenvolvimento de uma pesquisa que visa acompanhar e avaliar os desdobramentos e resultados desencadeados pela iniciativa junto às diferentes realidades por ela contempladas, tendo como princípio norteador a qualidade em museus, a partir da perspectiva da Museologia.

POSSÍVEIS CAMINHOS PARA A AVALIAÇÃO DO PROGRAMA MAIS MUSEUS

Apontar perspectivas para a adoção de procedimentos de avaliação das políticas voltadas ao setor museológico brasileiro é tarefa de essencial importância. Entendida como um princípio e procedimento norteador da gestão pública, a avaliação está diretamente vinculada ao compromisso de melhorar o desempenho das ações e iniciativas, em vistas à maior eficiência, eficácia e efetividade dos modelos e práticas vigentes (BARROS, 2007)[15].

Cabe, portanto, frisar dois aspectos com relação aos seus procedimentos de aplicação. A avaliação só adquire sentido quando realizada de forma permanente e continuada assumindo, assim, compromisso real de melhoria de desempenho dos processos e resultados. Dentro dessa perspectiva,

> *Avaliação não é o que se faz de quando em vez em função de exigências conjunturais. Avaliação não é a simples compilação de discursos em eventos democráticos. É um processo de circularidade ativa, num contínuo que alimenta e se alimenta, institui e é instituído. (BARROS, 2007, p. 6)*

Por outra parte, é preciso pensar a avaliação sem perder de vistas "o complexo, mas necessário embate com a questão diversidade" (BARROS, 2007), como coloca José Márcio Barros:

> *Considerar a diversidade em processos de avaliação, mais do que pensar em pesos e medidas diferentes, ou de reduzi-la a um mosaico de diferentes opiniões, significaria construir variáveis e indicadores que pudessem dar conta da diversidade de formas e possibilidades de apropriação, uso e significação de bens e serviços culturais. Se admitirmos que são diferentes os sujeitos que acionam nossos projetos e ações culturais e que também são plurais os que deles se apropriam e fazem uso, uma avaliação que respeite e se alimente da diversidade deverá ser, necessariamente, uma avaliação colaborativa. Seus objetivos, para além da mensuração e comparação de resultados, devem ser o de compreensão, aprendizagem, decisão e comprometimento. (BARROS, 2007, p. 7).*

Partindo dessas premissas, e diante da necessidade, já assinalada, de acompanhar o processo de implantação dos museus criados dentro do âmbito do programa Mais Museus, com vistas a medir sua qualidade em termos museológicos, sublinha-se a necessidade do desenvolvimento de uma metodologia para sua avaliação.

Como mencionado, até o presente momento os recursos do programa foram disponibilizados para instituições distribuídas nas cinco regiões do país, contemplando diferentes realidades e propostas. Trata-se de um panorama extremamente diverso e complexo que pode, inclusive, dificultar a eleição de parâmetros para sua avaliação. Frente a tais constatações, a seguinte questão se coloca: como avaliar qualitativamente o Mais Museus?

Antes que propor respostas, o presente artigo se delineia como uma carta de intenções no sentido da construção de um projeto de pesquisa que visa desenvolver um estudo de avaliação do programa Mais Museus, tanto no que se refere aos seus processos quanto resultados. Para tanto, apoia-se em uma abordagem que compreende a Museologia como área de conhecimento que tem como função intrínseca a "qualificação da relação entre o homem e seu patrimônio" (DUARTE CÂNDIDO, 2013, p. 12). Os museus, por seu turno, são entendidos como o cenário institucional onde essa relação entre o sujeito e o bem cultural se configura, "mediante o cumprimento de três funções básicas: científica, educativa e social" (BRUNO, 2006, p. 7). Sob essa orientação, é a partir da necessidade de analisar a relação entre a Museologia, enquanto disciplina aplicada, e o espaço/cenário museu, que a pesquisa deverá se pautar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O programa Mais Museus, concebido dentro do contexto de fortalecimento do campo das políticas públicas voltadas para a área museológica brasileira, pode representar uma oportunidade para o surgimento e consolidação de fenômenos e processos museológicos no país, contribuindo assim para a democratização do acesso, preservação e valorização das heranças patri-

moniais locais.

Não obstante, como sugerido, alguns aspectos podem representar uma ameaça para a qualidade das instituições criadas no âmbito do programa. O principal risco está justamente na criação de mais instituições que, no entanto, são concebidas ao largo dos princípios que pautam a Museologia enquanto disciplina aplicada (DUARTE CÂNDIDO, 2013, p. 24).

Diante dessas constatações, e da necessidade de se realizar estudos de avaliação das ações e iniciativas levadas a cabo pela gestão pública, o que se propõe é o desenvolvimento de uma pesquisa, ancorada em procedimentos qualitativos de análise, que busque acompanhar e avaliar os processos e resultados do programa Mais Museus, visando à sua maior eficiência, eficácia e efetividade.

NOTAS

[1] A saber: 1. Gestão e configuração do campo museológico; 2. Democratização e acesso aos bens culturais; 3. Formação e capacitação de recursos humanos; 4. Informatização de museus 5. Modernização de infraestruturas museológicas; 6. Financiamento e fomento para museus e 7. Aquisição e gerenciamento de acervos museológicos.

[2] Através do Decreto nº 5.264, de 5 de novembro de 2004. O Decreto Presidencial n° 8.124, de 17 de outubro de 2013, revogou o referido decreto.

[3] A Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, institui o Estatuto de Museus. O Decreto Presidencial n° 8.124, de 17 de outubro de 2013, regulamenta os dispositivos da referida Lei, e da Lei nº 11.906/2009, que cria o Instituto Brasileiro de Museus.

[4] A Lei 11.906, de 20 de janeiro de 2009, cria o Instituto Brasileiro de Museus, como autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura. Como mencionado, o Decreto Presidencial n° 8.124, de 17 de outubro de 2013, regulamenta os dispositivos da referida Lei, e da Lei nº 11.904/2009, que institui o Estatuto de Museus.

[5] Atualmente existem aproximadamente catorze cursos de graduação e quarto de pós- graduação distribuídos em diferentes instituições de ensino do país.

[6] O Fórum Nacional de Museus está na sua sexta edição. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/acessoainformacao/acoes-e-programas/forum-nacional-de-museus/. Acesso em: 8 ago. 2014.

[7] Expressão contida em: Política Nacional de Museus: Relatório de Gestão 2003-2010. Brasília: MinC/Ibram, 2010, p. 88.

[8] Diferente dos editais anteriores, o texto do chamamento público da última edição do Mais Museus limita-se a mencionar que seu objeto "consiste em selecionar projetos para implantação de museus

em cidades que não possuam instituição museológica estruturada", não estabelecendo um recorte atrelado ao número de habitantes dos municípios, tal como consta nas edições anteriores.

[9] Itens listados nos editais consultados: nº 02/2007, nº 01/2010, nº 03/2011 e nº08/2013. Não foi possível ter acesso ao edital de 2009, referente à segunda edição do programa Mais Museus.

[10] Itens listados nos editais consultados: nº 02/2007, nº 01/2010, nº 03/2011 e nº08/2013. Não foi possível ter acesso ao edital de 2009, referente à segunda edição do programa Mais Museus.

[11] A partir de uma primeira leitura dos editais aos quais se teve acesso (2007, 2010, 2011 e 2013), é possível identificar adequações nos textos. Os valores disponibilizados para a realização dos projetos sofreu alterações ao longo das edições. Por outra parte, percebe-se que houve maior detalhamento de alguns dos itens que compõem os editais, como exigência de plano de trabalho e prestação de contas por parte do convenente, para mencionar apenas dois aspectos.

[12] Cabe ressaltar que, tal como indica o texto dos editais consultados, "a habilitação, seleção e classificação dos projetos não conferem qualquer direito ao proponente de celebrar o convênio", uma vez que o convenimamento está condicionado à disponibilidade orçamentária do Instituto Brasileiro de Museus (Editais Mais Museus: nº 02/2007, nº 01/2010, nº 03/2011 e nº08/2013).

[13] Dados disponibilizados em: Instituto Brasileiro de Museus. Edital Mais Museus. Disponível em: http://www.museus.gov.br/fomento/mais-museus/. Acesso em: 8 ago. 2014.

[14] Tal como consta nos editais consultados, um dos projetos passíveis de obtenção de financiamento por meio do programa Mais Museus diz respeito à elaboração e implementação de planos museológicos ou projetos museográficos. Não obstante, não necessariamente o projeto se destinará a essa ação, podendo também compreender outros serviços, como: serviços de instalação e montagem de exposições; adaptação de espaços físicos de imóvel; elaboração e implementação de projetos para execução de obras e serviços; serviços para manutenção e conservação de bens imóveis; e laboração de projetos para execução de obras e contratação de serviços.

[15] Enquanto a eficiência é entendida como a forma de medir a qualidade dos processos, a eficácia se refere à relação entre os resultados obtidos e os objetivos pretendidos. Já a efetividade está associada à capacidade de produção de efeitos por parte de determinado processo, sejam eles positivos ou negativos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBALHO, A. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. III ENECULT. Salvador, BA, maio de 2007. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/AlexandreBarbalho.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2014.

BARROS, J. M. Para uma Cultura da Avaliação da Cultura. Observatório Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/000978.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2014.

BOTELHO, I. A política e o plano das ideias. III ENECULT. Salvador, BA, maio de 2007. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/IsauraBotelho.pdf> Acesso em: 16 jul. 2014.

BRUNO, M. C. O. Museologia e Museus: os inevitáveis caminhos entrelaçados. In. Cadernos de Sociomuseologia, Lisboa, nº 25, 2006, p. 5-20.

CALABRE, L. Desafios à construção de políticas culturais: balanço da gestão Gilberto Gil. In. Proa - Revista de Antropologia e Arte. Ano 01, vol. 01, nº 01, ago. 2009. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/debates/debatelia.html>. Acesso em: 17 jul. 2014.

_____. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. III ENECULT. Salvador, BA, maio de 2007. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/LiaCalabre.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2014.

DUARTE CÂNDIDO, M. M. Gestão de museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento. Porto Alegre: Medianiz, 2013, 240 p.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. Edital de Chamamento Público nº 08/2013. Mais Museus, 2013.

_____. Edital de Concurso Público nº 03, de 30 de setembro de 2011. Fundo Nacional de Cultura. Edital Mais Museus, 2011.

_____. Edital de Concurso nº 01/2010. Mais Museus, 2010.

_____. Política Nacional de Museus. Relatório de gestão 2003-2010. Brasília, DF: Ministério da Cultura (MinC); Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), 2010a, 204 p.

_____. Política Nacional Setorial de Museus. 2010-2020. Brasília, DF: Ministério da Cultura (Minc); Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), 2010b, 135 p.

_____. Edital Mais Museus. Disponível em: < http://www.museus.gov.br/fomento/mais-museus/>. Acesso em: 8 ago. 2014.

_____. Fórum Nacional de Museus. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/acessoainformacao/acoes-e-programas/forum-nacional-de-museus/. Acesso em: 8 ago. 2014.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Departamento de Museus e Centros Culturais. Edital de Concurso nº 02/2007. Mais Museus, 2007.

_____. Política Nacional de Museus: relatório de gestão 2003-2006. Brasília, DF: Ministério da Cultura (Minc); Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan); Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu), 2006, 144 p.

NASCIMENTO JUNIOR, J. do. Plano Nacional Setorial de Museus: uma agenda política para os próximos dez anos. In. Política Nacional Setorial de Museus. 2010-2020. Brasília, DF: Ministério da Cultura (Minc); Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), 2010, 135 p.

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais do governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos. In. BAYARDO, R.; RUBIM, A. A. (orgs.). Políticas culturales en Ibero-América. Colombia: Universidad Nacional Colombia, 2009, p. 49-67.

O ESPAÇO MUSEOLÓGICO COMO LOCAL DE SOFRIMENTO ÉTICO/ POLÍTICO EM RELAÇÃO À DEFICIÊNCIA

Paulo Roberto Sabino
sabino150@hotmail.com

Embora a sociedade tenha conquistado direitos legais no campo da acessibilidade, os museus ainda apresentam espaços intimidadores para a sociedade. Este artigo analisa o planejamento do espaço museológico, como local de conhecimento e memória, a partir dos conceitos de sofrimento ético/político, reconhecimento, subjetividade e exclusão social. Neste sentido, percebemos que o museu se apresenta como potencial causador de sofrimento social ao impor às pessoas ambientes excludentes que as impede de desenvolver competências e de fruir do patrimônio com autonomia plena. Gestores e profissionais de museus devem buscar a transformação do espaço museológico considerando uma inclusão para todos e reafirmando seu papel social.

Palavras Chaves: Museologia, Espaço Museológico, Acessibilidade, Psicologia Social, Exclusão Social.

INTRODUÇÃO

A Museologia tem na interdisciplinaridade uma de suas principais características como campo científico, pois é na discussão com as diversas áreas de conhecimento que constrói a base teórica norteadora de suas práticas sociais. A contribuição da Psicologia Social para o campo museológico no entendimento da exclusão social se torna mais relevante ao trazer à tona as discussões sobre o sofrimento e a afetividade incluídas em um processo excludente. Tal subsídio serve para humanizar as relações sociais de grupos minoritários, inserindo as emoções dos indivíduos em uma equação sempre formada por questões econômicas e de direitos legais. Nesse sentido, a exclusão é percebida como sofrimento do indivíduo, pois é no sujeito que se subjetivam as formas de dominação social e hegemônica mediadas pelas injustiças sociais (SAWAIA, 2008).

Procuraremos entender como o processo de subjetivação ocorre no espaço do museu, aqui entendido como fenômeno contemporâneo social, cultural e econômico. A instituição tem o seu desenvolvimento histórico ligado à representação do poder político, a uma elite econômica e atualmente à indústria do entretenimento. Ao mesmo tempo, o museu tem se transformado em fórum de discussões e centro catalisador de questões sociais e identitárias de grupos minoritários e socialmente excluídos.

Assim, não apenas o museu tem assumido um novo papel, como tal fenômeno é acompanhado pelo aumento quantitativo dessas instituições. No Brasil também se constata um crescimento do número de instituições museológicas. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM "[...] existem, hoje, cinco vezes mais museus no Brasil do que havia na década de 1970 e duas vezes mais que no início da década de 1990" (2011, p.59).

Com o aumento da popularidade midiática dos museus e sua aproximação cada vez maior

com a indústria do entretenimento, passou-se a questionar o papel da instituição em relação à sua função social, à qualidade da experiência oferecida aos visitantes e sobretudo à acessibilidade e inclusão social.

A partir do conceito do sofrimento ético/político desenvolvido pela professora Bader Burihan Sawaia (2008), será discutido como a instituição museológica, por meio de seus gestores e profissionais, se apresenta em relação às deficiências das pessoas, sejam elas físicas, cognitivas, aparentes ou não, permanentes, temporárias, ou relacionadas à idade, como idosos e crianças. Ressalta-se que, em algum momento da vida, todos passaremos por uma situação de deficiência em relação ao ambiente.

O sofrimento expõe a dor sentida por cada sujeito diante da impossibilidade de "apropriar-se da produção material, cultural e social de sua época, de se movimentar no espaço público e de expressar desejo e afeto" (SAWAIA, 1995 APUD 2008, p. 105). Podemos observar que o museu, como organização social, pode impingir sofrimento às pessoas por meio de seus processos institucionais, de seus discursos ideológicos alinhados à visão hegemônica e da ausência de uma política realmente inclusiva. Assim, pretende-se discutir o papel do museu frente às demandas das pessoas com ou sem deficiência aparente, seja motora, estética, orgânica, sensorial ou mental no acesso aos bens patrimoniais sob sua guarda e buscar novas formas de proposições inclusivas para esses locais.

SUBJETIVIDADE E EXCLUSÃO

Para compreender como o espaço do museu pode se tornar um local de sofrimento em relação às diversas deficiências humanas, devemos incorporar a afetividade no contexto da exclusão social, pois esta não deve ser entendida somente como uma questão econômica ou política. Segundo Sawaia devemos (2008, p.98), "[...] superar a concepção de que a preocupação do pobre é unicamente a sobrevivência [...]", pois o indivíduo pode ser compreendido em suas potencialidades de afeto e emoção. O sujeito é quem sofre, mas esse sofrimento é causado por subjetivações socialmente construídas, em parte, pelo próprio Estado e suas organizações sociais, mas também pela sociedade e pelos próprios indivíduos.

A subjetividade, quando retirada do contexto social, contribui para manter os padrões estabelecidos pelas classes que detêm o poder e determinam tais padrões. Como todo modelo, ele tende à diferenciação das coisas, ou seja, dizer o que é e o que não é a partir das identidades e das diferenças. Como exemplo, podemos citar o caso da Psicologia, que tem avalizado a manutenção de uma ordem hegemônica ao considerar o que deve ser entendido como normal pelos modelos vigentes e o que está fora do normal e deve ser tratado. Ou seja, a psicologia, "tem transformado o diferente, o 'fora do padrão dominante' em anormal" (BOCK, 2013).

Tal situação pode ser retratada na condição das pessoas com algum tipo de deficiência e na

forma como são percebidas na sociedade, em uma distinção entre os capazes e aqueles que necessitam de cuidados ou, mais claramente, entre os vigorosos e os vulneráveis, onde os primeiros se adaptam mais e melhor que os últimos em ambientes sejam em ambientes que desafiam ou que intimidam (GUIMARÃES, 1994).

Essas pessoas são excluídas e se percebem como pessoas cujos problemas devem gerar necessidade de cuidados especiais, pois estão fora do padrão normal. É essa subjetivação que lhes causa o sofrimento ético/social, humilhação e vergonha, quando, na verdade, a deficiência não está nas pessoas em si, mas na sua relação com o ambiente construído.

A maioria dos espaços museológicos não proporciona às pessoas condições para que elas possam utilizar suas capacidades e competências em toda plenitude. A aptidão para que os seres humanos desenvolvam capacidades ambientais está diretamente relacionada ao sucesso que alcançam com a exploração do ambiente. Quando a possibilidade de exploração ambiental é dificultada e resulta em frustração, há um desencorajamento no processo exploratório e a consequente diminuição no desenvolvimento das competências (STEINFELD; DUNCAN; CARDELL, 1977).

É fundamental, portanto, que o sujeito perceba esse processo ou que tenha consciência das formas de subjetivação para rompê-las, buscando afirmar as diferenças em vez de se esconder ou de aceitar uma posição de inferioridade perante uma ordem estabelecida, seja ela política, social ou econômica. Para tanto, é necessário que a sociedade e suas instituições ofereçam a todos a autonomia plena que, segundo Anderson e Honnet (2011, p. 86), é "a capacidade real e efetiva de desenvolver e perseguir a própria concepção de vida digna de valor – só pode ser alcançada sob condições socialmente favoráveis."

ACESSO E SOFRIMENTO

O museu, enquanto instituição social, pode ser responsável, por meio de seus processos e posições ideológicas constituintes, pelo sofrimento ético/político causado às pessoas que são impossibilitadas de experimentar seus espaços com qualidade e, consequentemente, do processo educativo que esta instituição está comprometida em oferecer à sociedade, contribuindo para um quadro de injustiça social. Se para Sawaia (2008, p.98) "o sofrimento é a dor mediada pelas injustiças sociais", podemos inferir que as pessoas com ou sem deficiência aparente sofrem por estarem excluídas do processo social de acesso ao conhecimento representado pelo museu, mas que essa exclusão não está apenas nas barreiras arquitetônicas impostas pelo espaço museológico. Como a autora aponta, trata-se também de uma exclusão "[...] de desejo, temporalidade e de afetividade, ao mesmo tempo que de poder, de economia e de direitos sociais" (2008, p.98).

As pessoas não sofrem socialmente pela sua condição física ou cognitiva, social ou econômica, entendidas erroneamente como fatores de limitação. Todas as pessoas possuem competências que as permitiriam fruir de qualquer espaço expositivo caso este fosse planejado com tal propósi-

to. Como dito anteriormente, o problema está na relação com o ambiente e não nas pessoas em si. O que percebemos é que ao focar somente a fruição intelectual do conteúdo, o museu ignora o corpo, reforçando a ideia cartesiana de dicotomia entre corpo e mente.

Sawaia (2008, p. 101) cita os estudos de Espinosa para demonstrar que corpo e mente possuem uma relação profunda. "Corpo é matéria biológica, emocional e social, tanto que sua morte não é só biológica, falência dos órgãos, mas social e ética. Morre-se de vergonha, o que significa morrer por decreto da comunidade."

Ao não permitir que as pessoas tenham acesso físico e intelectual ao patrimônio sob sua salvaguarda, o museu contribui para a morte ética e social de uma parcela de seu público, pois este se sente colocada de lado, impossibilitado de conhecer sua própria memória, que está contida nos objetos do museu. Ao se perceberem como excluídas, em um processo de subjetivação, as pessoas sentem-se envergonhadas e são levadas a uma ruptura no sistema de interação social (SCHEFF, 2003). A vergonha é também elemento político para manutenção de uma ordem social excludente "[...] a vergonha das pessoas e a exploração social constituem as duas faces de uma mesma questão" (SAWAIA, 2008, p.102).

RECONHECIMENTO E INCLUSÃO

O sofrimento ético/político atinge as pessoas das mais variadas formas e nos mais variados níveis e situações. E a cada vez que é atingido, o indivíduo é mutilado em sua vida, seja por meio das relações de intersubjetividade, seja pelas imposições das organizações sociais. Para Anderson e Honneth (2011), instituições que expressam atitudes negativas sobre os indivíduos podem causar sérios problemas de autoestima, fazendo com que a percepção de valor que a pessoa tem sobre si mesma seja muito mais difícil, senão impossível. Para esses autores os "[...] sentimentos de vergonha e de ausência de valor resultantes ameaçam a percepção de que as próprias realizações possuem algum sentido." (ANDERSON; HONNETH, 2011, p. 88).

Os museus são instituições que foram criadas a partir de coleções das classes dominantes. No século XIX passaram a se constituir como locais de afirmação do poder político e econômico e da construção da noção de nacionalidade dos grandes Estados europeus. Desde os anos 1970, os museus começaram a se aproximar das questões sociais e das práticas inclusivas, novas tipologias de museus surgem como locais de reconhecimento identitário por minorias e pequenas comunidades. Ao final do século XX, o museu também cresce em popularidade, tornando-se um dos principais mecanismos da indústria cultural e do entretenimento. Edifícios espetaculares criados por arquitetos renomados assumem o papel de templos da cultura contemporânea.

Nessa nova concepção, o museu se torna cada vez mais exclusivo, um paradoxo se pensarmos que nunca antes contamos com leis e normas, cada vez mais rígidas, sobre acessibilidade em edifícios públicos e ambientes construídos. No Brasil, a Associação Brasileira de Normas Técnicas -

ABNT define tais padrões por meio da norma NBR 9040:2004. Então, qual o motivo da existência desse paradoxo e por que os museus ainda são locais de exclusão?

Espaços culturais como os museus podem contribuir para aumentar a sensação de segregação e humilhação das pessoas que não conseguem usufruir dos espaços devido às barreiras impostas, sejam estas arquitetônicas, informacionais ou sociais. Nossas atitudes estão baseadas nas atitudes dos outros sobre nós, num processo intersubjetivo.

Atitudes de humilhação colocam em risco a autoestima das pessoas, dificultando que estas possam pensar por si mesmas e sejam dignas de valor (ANDERSON; HONNETH, 2011). Por outro lado, os indivíduos devem ser percebidos igualmente no âmbito legal, o que é diferente de ser considerado diferente ou especial. A autoestima é o lugar em que o sentimento de amor ou estima em relação ao outro deve ser reconhecido. Sem ele, é improvável que haja uma autorrealização do sujeito, o que acaba causando dor e sofrimento afetivo. Tais processos de autorrelação estão ligados à luta por reconhecimento social dos indivíduos e dos grupos nos quais estão inseridos.

A falta de reconhecimento diminui, ou até mesmo extingue, qualquer possibilidade de reação social das pessoas excluídas. Para Sawaia, o reconhecimento também está ligado à afetividade e ao sentimento de realização social, que é distinto entre simples alegria e a felicidade pública. Na primeira, o sentimento é passageiro e está relacionado a uma satisfação material ou a um ganho individual; a segunda está pautada na conquista da cidadania, "ultrapassando-se a prática do individualismo e do corporativismo para abrir-se à humanidade" (2008, p.105).

O que percebemos em relação à posição dos gestores e profissionais dos museus é que a questão da inclusão está ligada à mera execução normativa. A individualidade no cumprimento das regras que são estabelecidas pela ordem social é suficiente, o corporativismo fica evidente na relação entre o poder público e os grandes escritórios de arquitetura e instituições mantenedoras. Não há preocupação com a humanidade ou com uma sociedade realmente inclusiva para todos. Esses gestores deveriam dedicar-se à busca de novas práticas e ao desenvolvimento de possibilidades de experiência nos espaços museológicos, como a exploração dos outros sentidos de percepção que rompessem com o predomínio do visual (SARRAF, 2012, p.60).

Nesse contexto, os responsáveis pela concepção e administração de museus entendem que a instalação de uma rampa ou uma entrada exclusiva para pessoas com cadeiras de rodas nos fundos do edifício já deixa a todos a sensação de dever cumprido perante a sociedade, quando, na verdade, trata-se apenas de uma mera obediência normativa. Os profissionais que atuam no museu devem ter a sensibilidade de perceber que sua forma atual de planejamento de espaços gera sofrimento ético/político nos sujeitos que são impedidos de desenvolver suas habilidades e competências com plenitude. Devem compreender que outras questões, para além da impossibilidade de acesso físico, estão envolvidas ao não se proporcionar um espaço inclusivo para todos. Entender, como

apresenta Sawaia, (2008, p.106) "[...] a exclusão e a inclusão como as duas faces modernas de velhos e dramáticos problemas - a desigualdade social, a injustiça e a exploração".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao não incluir em seus processos de planejamento e gestão discussões sobre questões como a afetividade e o sofrimento, alguns administradores transformam os museus em responsáveis, enquanto instituições sociais, pelo sofrimento ético/político do público que é impedido de fruir o patrimônio cultural e a memória social com autonomia e integridade.

Os processos de subjetivação minam a capacidade reativa das pessoas. Ao não adotar a valorização do sujeito por meio de ações inclusivas em sua gestão, o museu reforça processos de exclusão. Quando não oferece outras possibilidades de fruição para que pessoas com deficiência visual, por exemplo, apreciem uma exposição, considerando suas capacidades, o museu está diminuindo o valor dessa pessoa, aumentando a vergonha e a humilhação causado pela exclusão. Tais sentimentos são ainda mais reforçados quando esse mesmo espaço é divulgado como um local para o uso de todos.

O sujeito se reconhece na postulação que o outro faz dele. Assim, o excluído se sente cada vez mais excluído e, consequentemente, impotente e humilhado ao perceber que um local que deveria ajudá-lo a construir sua identidade como cidadão não lhe é acessível. E isto por não se encaixar em um padrão ambiental e informacional que lhe permita a possibilidade de desenvolver suas capacidades.

O museu, uma instituição que nasceu ligada ao poder econômico e político, é atualmente um dos principais ícones da indústria do entretenimento. Contudo, a maioria de seus edifícios e instalações reproduzem uma ordem hegemônica de exclusão social. Os museus precisam apresentar resultados realmente satisfatórios para a inclusão de pessoas com ou sem deficiência aparente, seja motora, estética, orgânica, sensorial ou mental, sejam mulheres grávidas, idosos ou crianças; precisa pensar em uma sociedade realmente inclusiva para todos.

É fato, entretanto, que o museu também tem apresentado outros tipos de resultados, sobretudo quando é apropriado por comunidades e transformado em local de debates, espaço crítico e de manifestações. É o caso dos museus comunitários, museus de bairros ou ecomuseus. Instituições que são constituídas pela iniciativa das próprias pessoas atingidas pela injustiça social, em locais como favelas ou zonas de conflitos. A instituição museológica se coloca como parte do processo de reconhecimento, atuando como espaço para que a comunidade se perceba atuante na sociedade. O museu se transforma, então, em local de discussão social, contribuindo para que o sujeito alcance sua plena autonomia.

Para cumprir sua função social, o museu deve modificar a forma de planejar seus espaços, pensar em um espaço para todos e tornar-se um local onde as pessoas possam se reconhecer como

ativas e pertencentes a uma sociedade que as acolhe. Isso pode ser alcançado se gestores e profissionais dos museus incorporarem o conceito de sociedade inclusiva e de espaço realmente para todos em lugar de cultivar uma atitude de piedade frente aos problemas sociais de seu público, e considerando a afetividade como elemento crucial no processo de exclusão social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Joel, HONNETH, Axel. Autonomia, Vulnerabilidade, Reconhecimento e Justiça. USP, 2011. Cadernos de Filosofia Alemã. n. 17. p. 81-112. Disponível em: <http://ficem.fflch.usp.br/node/32> Acesso em: 17 maio 2014.

BOCK, Ana B. M. A perspectiva histórica da subjetividade: uma exigência para a Psicologia atual. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Revista de la Unión Latinoamericana de Psicología. 2013. Disponível em: <http://www.psicolatina.org/ Uno/a_ perspectiva_historica.pdf> Acessado em: 17 maio 2014.

GUIMARÃES, M.P. Arquitetura Para Papés Sociais Ativos. Belo Horizonte: CVI BH/Escola de Arquitetura/UFMG, 1994.

SARRAF, Viviane. Acessibilidade para pessoas com deficiência em espaços culturais e exposições: inovação no design de espaços, comunicação sensorial e eliminação de barreiras atitudinais. In: CARDOSO, Eduardo; CUTY, Jeniffer. (Org). Acessibilidade em ambientes culturais. Porto Alegre : Marca Visual, 2012. p. 60.

SAWAIA, Bader. O sofrimento ético-político como categoria de análise da dialética exclusão/inclusão. In: SAWAIA, Bader.(org) Análise psicossocial e ética da desigualdade social. Petrópolis: Vozes, 2008.

SCHEFF, Thomas J. Looking Glass Selves: The Cooley/Goffman Conjecture. Paper presented in ASA, Atlanta, 2003.

STEINFELD Edward; DUNCAN James; CARDELL Paul. Toward a responsive environment: the psychosocial effects of inaccessibility. In: BEDNAR, MICHAEL J. (Ed.). Barrier-free enviroments. Pennsylvania: Dowden, Hutchinson & Ross, 1977. p. 7 - 16.

O MUSEU POPULAR: AÇÕES DO CENTRO DE ARTE POPULAR-CEMIG

Rosângela Guimarães
rosangela.guimaraes@cultura.mg.gov.br

Gláucia Aparecida Vaz
gvaz@eci.ufmg.br

O presente trabalho faz um levantamento histórico da construção do conceito de um museu popular no Brasil. Aponta as diretrizes das metas do Plano Nacional de Cultura que buscam garantir a valorização da cultura e arte popular. Discute as diretrizes da Política Nacional de Museus. Mostra a importância da valorização da cultura popular, e de fazer do cidadão um "produtor de conhecimento". Aponta o museu como ferramenta de inclusão social, saindo do paradigma de apenas guardador de objetos. Descreve as ações do Centro de Arte Popular-CEMIG, para a valorização dos mestres populares e preservação de suas manifestações.

Palavras-Chave: Centro de Arte Popular, Cultura Popular,
Políticas Públicas.

1.INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende apresentar as principais iniciativas em políticas públicas voltadas para a valorização do museu e principalmente para que a esta instituição trabalhe como ferramenta de preservação e conservação do patrimônio material e imaterial popular.

No primeiro momento voltamos a uma reconstituição histórica da constituição dos museus no Brasil, e o caminho percorrido até se chegar ao conceito que se conhece hoje de "museu popular".

São levantadas as diretrizes da Política Nacional de Museus e das Metas para o Plano Nacional de Cultura voltadas para a valorização de manifestações culturais populares, de forma especial as manifestações afro-brasileiras e indígenas que por séculos foram vistas de forma "marginalizada" na nossa sociedade.

Demonstra que o museu é essencial para a valorização da cultura popular, mas também como ferramenta de desenvolvimento econômico, quando além de divulgar o trabalho de mestres e artistas populares, permite que o artista possa viver e se manter de seu próprio trabalho, trazendo melhores condições para a região onde vive.

Além de colocar o cidadão comum na condição de produtor de conhecimento, o museu promove o exercício de cidadania e presta grande serviço social.

Ao final são apresentadas as principais ações do Centro de Arte Popular-CEMIG, que compõe o Circuito Cultural da Praça da Liberdade, e que através de exposições, palestras e seminários busca cumprir as metas do plano nacional de cultura, divulgando de forma ampla e organizada a cultura e os artistas populares regionais.

2.A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO MUSEU:

Falar de museus não é se referir apenas ao passado, ao contrário, os museus são lugares de criação, diálogo e preservação do aqui e agora. Nos museus abrem-se discussões acerca do arcaico e do novo, do político e do cultural, do singular e do universal. Neste sentido, desde 2003, com a criação de uma política nacional de museus, o governo federal mostrou à sociedade a importância dos museus e delegou a essas instituições um de seus papéis, ou seja, de transformador social.

Com criação do IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus), por meio da Lei 11.906, de 20 de janeiro de 2009, os museus começam a construção de uma nova identidade junto à sociedade. De acordo com a lei 11.906, em seu artigo 2º, serão consideradas instituições museológicas "os centros culturais e de práticas sociais, colocadas a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, que possuem acervos e exposições abertas ao público, com o objetivo de propiciar a ampliação do campo de possibilidades de construção identitária, à percepção crítica da realidade cultural brasileira, o estímulo à produção do conhecimento e à produção de novas oportunidades de lazer, tendo ainda as seguintes características básicas":

a) a vocação para a comunicação, investigação, interpretação, documentação e preservação de testemunhos culturais e naturais;

b) o trabalho permanente com o patrimônio cultural;

c) o desenvolvimento de programas, projetos e ações que utilizem o patrimônio cultural como recurso educacional e de inclusão social; e

d) o compromisso com a gestão democrática e participativa;

A lei ainda explica o conceito de bens culturais musealizados como o conjunto de testemunhos culturais e naturais que se encontram sob a proteção de instituições museológicas; e atividades museológicas como "os procedimentos de seleção, aquisição, documentação, preservação, conservação, restauração, investigação, comunicação, valorização, exposição, organização e gestão de bens culturais musealizados".

Esse artigo, além de desenhar o conceito de museu demonstra, de forma clara, as características que estas instituições devem possuir para serem chamadas de "museus". Fica nítida a complexidade não só da organização, de estrutura, mas também dos serviços que devem oferecidos.

O Artigo 3º, ainda, determina que o IBRAM tem a finalidade de " promover e assegurar a implementação de políticas públicas para o setor museológico", com vistas em contribuir para a organização, gestão e desenvolvimento de instituições museológicas e seus acervos; estimular a participação de instituições museológicas e centros culturais nas políticas públicas para o setor museológico e nas ações de preservação, investigação e gestão do patrimônio cultural musealizado; incentivar programas e ações que viabilizem a preservação, a promoção e a sustentabilidade do patrimônio museológico brasileiro; estimular e apoiar a criação e o fortalecimento

de instituições museológicas; promover o estudo, a preservação, a valorização e a divulgação do patrimônio cultural sob a guarda das instituições museológicas, como fundamento de memória e identidade social, fonte de investigação científica e de fruição estética e simbólica; contribuir para a divulgação e difusão, em âmbito nacional e internacional, dos acervos museológicos brasileiros; promover a permanente qualificação e a valorização de recursos humanos do setor; desenvolver processos de comunicação, educação e ação cultural, relativos ao patrimônio cultural sob a guarda das instituições museológicas para o reconhecimento dos diferentes processos identitários, sejam eles de caráter nacional, regional ou local, e o respeito à diferença e à diversidade cultural do povo brasileiro; e garantir os direitos das comunidades organizadas de opinar sobre os processos de identificação e definição do patrimônio a ser musealizado.

A criação deste órgão é um marco importante no cenário museológico brasileiro, pois é ele o órgão responsável pela Política Nacional de Museus (PNM) e pela melhoria dos serviços do setor – ampliando a visitação e arrecadação dos museus, o fomento de políticas de aquisição e preservação de acervos e criação de ações integradas entre os museus brasileiros.

Na tentativa de traçar um histórico os museus no Brasil, percebe-se que desde o período colonial, ações nesse sentido foram realizadas, assim:

> *"consistiu na implantação de um museu (incluindo jardim botânico, jardim zoológico e observatório astronômico) no grande parque do Palácio de Vrijburg, em Pernambuco. Mais adiante, já na segunda metade do século XVIII, no Rio de Janeiro, surgiria a famosa Casa de Xavier dos Pássaros – na verdade, um museu de história natural – cuja existência prolongou-se até o início do século XIX." (POLÍTICA NACIONAL DE MUSEUS,2003, p. 13).*

Na verdade, data do século XIX, a implantação das primeiras instituições museológicas no Brasil. Entre as iniciativas culturais de D. João VI está a criação, em 1818 do Museu Real, atual Museu Nacional cujo acervo inicial se compunha de uma pequena coleção de história natural doada pelo monarca. Por longo período, o Museu manteve uma atuação modesta, adquirindo, de fato, seu caráter científico somente no final do século XIX.

> *Na segunda metade do oitocentos foram criados os museus do Exército (1864), da Marinha (1868), o Paranaense (1876) do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia (1894), destacando-se, nesse cenário, dois museus etnográficos: o Paraense Emílio Goeldi, constituído em 1866, iniciativa de uma instituição privada, transferido para o Estado em 1871 e reinaugurado em 1891 e o Paulista, conhecido como Museu do Ipiranga, surgido em 1894. (JULIÃO, 2006, p.21)*

Nas primeiras décadas do século XX, "algumas iniciativas do âmbito federal vinham delineando uma política de preservação, a exemplo da criação da Inspetoria dos Monumentos, em 1923, e da organização, em 1934 , do Serviço de proteção aos Monumentos Históricos e Obras de Arte"

(JULIÃO, 2006, p. 23). A Inspetoria de Monumentos Nacionais realizou um trabalho pioneiro de inventário, identificação, conservação e restauração de bens tangíveis na cidade de Ouro Preto que em 1933, foi elevada, por decreto, em 1933, à categoria de Monumento Nacional. Fato que, de certa forma apontava para as novas medidas em relação ao patrimônio que seriam adotadas pelo novo governo implantado no país em 1930.

A criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1937, institucionalizou uma das vertentes do pluralismo cultural brasileiro, em detrimento de outras, assim "oficializou o conceito de patrimônio restritivo, associado ao universo simbólico das elites". (JULIÃO, 2006, p.24) A ação do órgão privilegiou ações voltadas ao tombamento de bens edificados diferente do daquilo que Mário de Andrade havia proposto no anteprojeto do órgão, que incorporava diversas manifestações culturais do Brasil. Assim, a atuação do SPHAN voltada à ação museológica, como para outros de outros setores, que não privilegiasse o patrimônio edificado, pode ser considerada tímida.

Novos e diversificados museus privados, públicos e mistos foram criados, na esteira da modernização e do fortalecimento do Estado, que passou, então, a interferir diretamente na vida social, nas relações de trabalho e nos campos de educação, de saúde e de cultura. A notável proliferação de museus iniciada naquela década prolongou-se e ampliou-se nos anos 1940 e 1950, atravessou a denominada Era Vargas e Segunda Guerra Mundial, atingindo, com vigor, os chamados anos dourados. "É importante registrar que essa proliferação não se traduziu apenas em termos de quantidade; ela trouxe uma nova forma de compreensão dos museus." (POLÍTICA NACIONAL DE MUSEUS, 2003, p.16)

As relações entre os museus e o patrimônio não nasceram e se esgotaram no século XX. Esse entendimento favorece a compreensão de que as categorias museu e patrimônio podem ser consideradas como campos complementares e, por isso mesmo, uma não se reduz obrigatoriamente à outra. Em outras palavras: os museus não são apêndices do campo patrimonial; eles constituem práticas sociais específicas, com trajetórias próprias, com mitos fundadores peculiares.

A velha proposição museológica que norteou a coleção e a política do Museu Histórico Nacional, e serviu de modelo a vários outros museus, era calcada na abordagem dos principais fatos e personagens neles envoltos, que se revelavam em coleções, cujo critério se baseava valor e raridade.

> *Após a II Guerra Mundial essa relação se modifica, tem início "a crítica radical à instituição museal – o deus objeto – valor "adorado" em seus templos – [que] decorre da preocupação de "mudar o sentido do trem": a ligação existente com a comunidade humana que produz o objeto, que o utiliza , a significação concreta ou simbólica desta ligação, torna-se o essencial, tendo como consequência uma nova abordagem do patrimônio..." (HUBERT; JOUBEAUX &VEILLARD, 1983,p. 6, apud BARBUY, 1995).*

Nesse mesmo sentido, as premissas de guarda de documentos também são ampliadas, e aos pouco vão do material ao imaterial.

> *O guardar documentos, e estes das mais variadas naturezas e sentidos: podem consistir numa coleção de selos, ou de roupas, ou simplesmente numa memória. Mas o que se pretende contrastar é o que chamaremos uma coleção de si, aquela que visa a guardar a melhor recordação de si próprio, geralmente graças à mediação socialmente aceita de objetos que ou já se valorizam, ou que um dia irão adquirir maior estima; e, por outro lado, coleções aparentemente menos egoístas, marcadas mais pelo gesto mesmo e puro do entesouramento que pelo papel que este possa exercer na perpetuação de uma identidade gloriosa. Comecemos pela coleção de si, pelo meio mais direto de preservar-se. O desejo de perpetuar-se, mas, mais que isso, o de constituir a própria identidade pelos tempos adiante, responde ao anseio de forjar uma glória. (JANINE, 1998, p.21)*

Sem dúvida, é possível pensar que estão inseridos no campo patrimonial, mas, ainda assim, é forçoso reconhecer que têm contribuído frequentemente, de dentro para fora e de fora para dentro, para forçar as portas e dilatar o domínio patrimonial. Ao contribuir para a constituição e a dilatação do domínio patrimonial, "o campo museal se vê igualmente forçado a dilatar e reorganizar os seus próprios limites, especialmente a partir das suas práticas de mediação". (POLÍTICA NACIONAL DE MUSEUS, 2003, p.19)

De acordo com o Ministério da Cultura, 2007:

> *A musealização, como prática social específica, derramou-se para fora dos museus institucionalizados. Tudo passou a ser museável (ou passível de musealização), ainda que nem tudo pudesse, em termos práticos, ser musealizado. Casas, fazendas, escolas, fábricas, estradas de ferro, músicas, minas de carvão, cemitérios, gestos, campos de concentração, sítios arqueológicos, notícias, planetários, jardins botânicos, festas populares, reservas biológicas – tudo isso poderia receber o impacto de um olhar museológico. (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2007, p.32)*

Esse "olhar museológico" citado acima, pode transformar profundamente a visão de uma sociedade sobre determinada manifestação cultural, promovendo respeito e harmonia entre as diversas crenças e suas manifestações. A Política Nacional de Museus trouxe não apenas questões do âmbito organizacional, administrativo e patrimonial; trouxe também o reconhecimento e a valorização de todos os grupos que com suas igualdades e diferenças constituem a identidade brasileira.

3. POR UM MUSEU POPULAR:

Os museus voltados à antropologia histórica originaram na França, no século XIX seguindo duas linhas. A primeira consistia nos museus regionais de folclore ou tradições populares e a segunda, embora se mostrasse articulada à primeira consistia nas representações do mundo rural nas

exposições universais, usuais nos séculos XIX e nas primeiras décadas do século XX. Junto ao seu caráter científico, essas instituições traziam consigo tendências românticas, seja como trincheiras de resistência contra o capitalismo, seja como local de afirmações regionalistas. Mas são esses novos locais que se transformaram em uma "tomada de consciência, por certos eruditos, do interesse e da fecundidade de uma sabedoria popular que é o caso de interrogar e mesmo de reutilizar" (COLLET, 1987, p. 88)

O próprio termo museu, naquele momento, significava "a exposição organizada de imagens ou objetos que possam, por seu 'aspecto', ensinar, instruir. Assim, é prioritariamente através de suas exposições e da experiência sensível que elas permitem, que os museus disseminam a instrução" (BARBUY, 1995, p.46).

Entendendo os museus como um espaço educacional, cabe ressaltar que, segundo Reis e Pinheiro (2009, p. 36) " a fragmentação, a descontextualização e a sacralização da cultura fizeram deste espaço um lugar elitista". Como argumenta Pastor Homs (2004, p.21), compartilhado por poucos, como o são as bibliotecas, os teatros e, em sua generalidade, a própria escola - que obriga e determina a construção de um *ethos* individualista, na sedimentação do desprazer que algumas aulas ou visitas guiadas aos museus provocam, ao colocar o conhecimento como pertencente a um mundo inatingível, contemplativo e "celestial"."

No Brasil, em 1968, a cultura popular foi contemplada com a inauguração do Museu do Folclore. A instituição, fruto da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro que teve grande atuação no período compreendido entre 1947 e 1964, e tinha por objetivo estimular pesquisas sobre a arte e a cultura popular, em seus diversos segmentos. Soma-se aqui ainda, a adoção do:

> *Novo paradigma do conceito antropológico de cultura atravessa diferentes domínios do campo intelectual e da vida social. Além de ser incorporado em instituições específicas, o conceito antropológico de cultura é apropriado em cursos universitários nos contextos mais diversos. Um destes contextos é o das artes plásticas. Uma nova noção de estética se esboça. A ideia de que a arte é também uma manifestação cultural e de que as culturas são plurais e diversas altera os cânones de consagração. Toda uma estética da chamada "arte popular" é invocada, desequilibrando os padrões vigentes. (ABREU, 2006, p.6)*

Pode-se entender que o museu de arte e cultura popular vem então como um mediador desse conflito, colocando o cidadão, como um ser atuante em sua construção, de simples expectador, ele passa a ser produtor de sua própria arte, contribuindo para a perpetuação de sua cultura.

Além das propostas apresentadas pelo Plano Nacional de Museus, que buscam fazer do museu também um lugar de promoção de cidadania, as metas do Plano Nacional de Cultura aprovadas em 2011, também trazem importantes diretrizes para a valorização da cultura popular.

O principal objetivo da construção dessas metas é possibilitar que o Brasil conheça o Brasil. A intenção é revelar a rica diversidade cultural do país e sua extraordinária criatividade além de

buscar a realização das potencialidades da sociedade brasileira por meio dos processos criativos. É um projeto que busca um caminho para a consolidação efetiva da "cidadania cultural".

Das 53 metas propostas, serão destacadas aqui as dimensões que têm suas ações voltadas para a valorização do "popular".

Na sua dimensão simbólica, ressalta a importância de manter um olhar atento ás linguagens artísticas (música, literatura, dança, artes plásticas, etc.), e deverão ser igualmente valorizadas as muitas outras possibilidades de criação simbólica, como por exemplo, os saberes tradicionais, os mestres e mestras da cultura popular. "E no mesmo sentido, é importante ampliar meios para assegurar a promoção e o reconhecimento de culturas indígenas e de grupos afro-brasileiros." (PLANO NACIONAL DE CULTURA, p.16)

Na sua dimensão cidadã, entende a cultura como um direito básico do cidadão. A Constituição Federal inclui a cultura como mais um dos direitos sócias, ao lado da educação, saúde, moradia, trabalho e lazer. Dessa forma devem ser criadas e implantadas políticas que ampliem o acesso aos meios de produção, difusão e fruição dos bens e serviços culturais.

As metas ainda preveem produzir um mapa das expressões culturais e linguagens artísticas de todo o Brasil. Esse "mapeamento", segundo as recomendações do Plano Nacional de Cultura, deve abarcar as especificidades culturais de cada região e todas as expressões do patrimônio artístico e cultural brasileiro (material e imaterial), inclusive dos grupos sócias representantes dos vários segmentos de nossa diversidade: povos de terreiro, povos indígenas, ciganos, grupos culturais populares e mestres de saberes e fazeres tradicionais. O objetivo não é só de preservação da memória e do patrimônio, mas de aproximar a sociedade desses grupos e de suas expressões, favorecendo o conhecimento e quebra de vários preconceitos culturais.

Ainda destaca a importância das leis que valorizem e protejam as culturas populares. Além da criação das leis, o mais importante é a sua implementação. Os museus se mostram equipamentos importantes neste processo. Além disso, não podemos deixar de mencionar a responsabilidade do Estado, que precisa dar condições sociais e materiais aos mestres populares para a transmissão desses saberes e fazeres. Deve ainda proteger os conhecimentos e as expressões culturais tradicionais como os direitos coletivos das populações autoras e detentoras desses conhecimentos, inclusive no que diz respeito a fins comerciais. Quando expõe esses saberes e fazeres, o museu além de promover a preservação cultural, pode contribuir, sendo o "*locus*" de um trabalho que pode ajudar de forma significativa na melhora das condições materiais de uma comunidade. A divulgação desses territórios criativos, ajuda na promoção de um desenvolvimento integral e sustentável.

Por todas estas questões levantadas, é que o museu tem um papel fundamental como ferramenta de inclusão, preservação e desenvolvimento de grupos tradicionalmente excluídos. A

organização de um museu popular é, portanto, complexa. Tão complexa quanto os indivíduos que se pretende atingir, exigindo a criação e o cumprimento de políticas públicas que promovam a "democracia cultural".

4.O CENTRO DE ARTE POPULAR-CEMIG

O Centro de Arte Popular – CEMIG (CAP- CEMIG) é um espaço museológico vinculado a Superintendência de Museus e Artes Visuais, que por sua vez está subordinada a Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais. A instituição, também, integra o Circuito Cultural Praça da Liberdade. Inaugurado em 19 de março de 2012, mesmo com a sua curta existência, são poucas as referências de sua história documentada.

A pesquisa e a constituição do acervo se deram a partir da pesquisa antropológica desenvolvida pelo Professor Ricardo Gomes Lima – Doutor em Antropologia Cultural pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, professor da Universidade Estadual do Rio de Janeiro e pesquisador do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – a quem coube, também, definir a conceituação do Museu. O projeto arquitetônico do Centro de Arte Popular-CEMIG ficou a cargo dos arquitetos: Janete Costa, Acácio Gil Borsoi, Marcelo Neves e Rosa Arouche. Janete Costa se sobressaiu por sua contribuição na arquitetura de interiores, design de produtos e principalmente por seu comprometimento na divulgação da Arte Popular e do artesanato brasileiro. Com o seu falecimento, Acácio Gil Borsoi – esposo de Janete Costa – assumiu o comando do projeto. Ele já estava envolvido no projeto, e pouco após ter assumido o comando do projeto veio a falecer, cabendo aos outros dois arquitetos – Marcelo e Rosa, o término do projeto.

A constituição do acervo do Centro de Arte Popular-CEMIG está diretamente vinculada à história da Instituição. No documento produzido pelo Professor Ricardo Gomes Lima, intitulado *Dossiê de Pesquisa*, há um tópico que versa sobre a aquisição de acervo. Ali, ele deixa explicito que a seleção dos objetos para compor a exposição de longa duração seguiu "*dois eixos temáticos: a questão da temporalidade e a questão da espacialidade*". O primeiro eixo evoca a arte como uma das expressividades manifestadas no território mineiro desde a pré-história até a contemporaneidade. O segundo eixo intitulado espacialidade, de acordo com a curadoria antropológica, "*apresenta lacunas que não devem ser ignoradas*", ou seja, na constituição do acervo do CAP-CEMIG, não há a representatividade de todas as regiões de Minas Gerais.

As peças que compõem o acervo foram garantidas graças ao "*empenho da equipe envolvida no projeto [que as conseguiu] junto a particulares, estudiosos e colecionadores de arte popular mineira, e instituições várias*". Lembrando que há também peças que foram adquiridas pelo CAP-CEMIG. Cabe ressaltar que grande parte da expografia da casa fica a mercê dos proprietários das obras, que podem retirá-las a qualquer tempo e hora.

Com uma orientação vinculada à nova museologia, a exposição de longa duração mostra-se

comprometida e pretende envolver-se ainda mais com as populações e comunidades, cujos trabalhos ali se acham expostos.

É nesse sentido que o Centro de Arte popular-CEMIG atende ao Plano Nacional Setorial de Museus, cumprindo uma de suas diretrizes que consiste em assegurar o registro e a valorização da memória dos diferentes grupos sociais, fortalecendo e garantindo a manutenção dos museus, espaços e centros culturais, com ênfase em comunidades menos favorecidas.

De certa forma, essa diretriz está contemplada na própria exposição de longa duração. Diferentes grupos como o de Artesãos do Candeal, no município de Januária, as bordadeiras da Vila Mariquinha, entre outros artistas têm lugar assegurado na casa.

A limitação do espaço expositivo é desafio para que a instituição abrigue as diversas expressões e manifestações artísticas de Minas Gerais. Certamente, há ausências. No entanto é possível minimizá-las na medida em que o espaço destinado a exposição temporária, pode contemplá-las, pelo menos por um período menor, que a de longa duração. Um exemplo disso foi exposição realizada no Centro de Arte Popular- Cemig, tendo por temática os artistas populares de Belo Horizonte – "*Mestres da Capital*" – realizada em 2013.

O CAP-Cemig, instituição cuja classificação se traduz em um misto de museu de arte e museu regional, entende que seu acervo ultrapassa o patrimônio material. Nesse sentido a instituição busca contemplar o patrimônio imaterial registrado em vídeo e sonoramente, bem como busca inserir-se na ampla discussão sobre a arte popular. Nesse sentido o CAP produziu um seminário sobre Arte Popular que contou com duas mesas. Na primeira "O popular no Mundo Contemporâneo" foram abordadas questões conceituais para se pensar o popular e os desafios atuais para as políticas públicas voltadas ao universo do tradicional e do identitário. Por meio das reflexões de Glaura Lucas - etnomusicóloga, professora da UFMG - e de Marcelo Manzatti - cientista social e antropólogo, presidente do Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais. Na segunda, "As vozes e os Saberes dos Mestres", ressaltou-se a importância dos mestres das culturas populares nas dinâmicas culturais da atualidade com a presença de Frei Chico - pesquisador de campo e gabinete, músico e sacerdote e o artista e professor Gil Amâncio.

A instituição que comemorou dois anos em 2014, tem ciência de que muito ainda tem a fazer, colaborar e contribuir.

5.CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Política Nacional de museus e as metas do Plano Nacional da Cultura, iniciativas do governo federal, de fato são iniciativas de grande importância para caminhar para uma "abertura" e ampliação do conceito de museu.

O ideal da construção de um museu popular, onde a comunidade também é produtora de conhecimento, não só garante a preservação, a conservação ou a guarda de objetos culturalmente

relevantes. Colocar o chamado "cidadão comum" como dono, produtor e transmissor de sua própria história, retira de fato o museu de seu status puramente erudito e de contemplação.

O conhecimento não é contemplativo, para que haja de fato o entendimento do mundo ao redor é preciso um conjunto de ações que tornam o indivíduo capaz de fazer suas próprias escolhas, promovendo de fato e verdadeiramente a "cidadania".

Fica claro também, que mesmo com leis e algumas ações já feitas pelo Estado, ainda falta muito para garantir a implantação definitiva dessas políticas.

O Centro de Arte Popular-CEMIG tem consciência de sua importância social e procura de todas as formas valorizar o "popular", construir um museu do povo, para atender os seus próprios anseios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina Maria Monteiro. Patrimônio Cultural: tensões e disputas no contexto de uma nova ordem discursiva,v. 1. Publicação Casa do Pontal.

BARBUY, Heloisa. A conformação dos ecomuseus: elementos para compreensão e análise. Anais do Museu Paulista, São Paulo, v.3,p.209.236 jan./dez. 1995.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. O que é folclore? São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. As metas do Plano Nacional de Cultura. São Paulo: Instituto Via Pública; Brasília: MinC, 2012.

JANINE, Renato. Memórias de si.Estudos Históricos. 1998, p. 21-41.

JULIÃO, Letícia. Pesquisa histórica no museu. In:MOTTA, Lia (coord.). Caderno de diretrizes museológicas.Belo Horizonte: IPHAN, 2006.

SANTOS. José Luiz dos. O que é cultura?São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

PROPOSTA DE IMPLEMENTAÇÃO DO OBSERVATÓRIO DE MUSEOLOGIA SOCIAL E ARTES NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Maria do Socorro Reis Lima
socorroprof.antropologia@gmail.com

Diogo Jorge de Melo
diogojmelo@gmail.com

O presente trabalho pretende apresentar o projeto de implementação do Observatório de Museologia Social e Artes na UFPA a partir de demandas locais para a consolidação de iniciativas de musealização de patrimônio in situ ou consolidar museus que foram criados por iniciativas comunitárias ou não. Uma vez que o curso de museologia da UFPA é o primeiro da região norte e vem suprir a demanda da região nesta área e para isso é necessário a criação de um Observatório que objetive realizar o suporte técnico e teórico para realizar as atividades de consultoria e orientação nas demandas para musealização na região norte com suas características específicas em se tratando de cultura e historicidade.

Palavras Chave: Museologia Social, Musealização, Movimentos Sociais.

Este trabalho consiste em descrever processos institucionais e demandas sociais locais que estão ocorrendo junto ao curso de Bacharelado em Museologia da Universidade Federal do Pará (UFPA), que estão conduzindo o processo de implementação do Observatório de Museologia Social e Arte (OMUSA). Este consiste em um projeto de extensão que busca pesquisar e realizar ações referentes à Museologia Social, principalmente se voltando para a Região Norte do Brasil, mais conhecida como região Amazônica.

Contextualizando o curso de Bacharelado em Museologia da UFPA, a primeira graduação da Região Norte do Brasil, se iniciou em meados de 2009, quando adentrou a primeira turma do curso, que se formou agora em 2013. Este dado já nos leva a perceber que este curso é apenas uma criança em seus primeiros anos de vida e que ainda tem uma longa jornada de consolidação de suas trajetórias. Contudo destacamos que a presença deste curso já vem sendo demandada há anos, fato que coloca uma série de expectativas em torno dele, principalmente das áreas vinculadas à cultura e patrimônio. Ainda lembramos que o Estado do Pará, onde este primeiro curso de Museologia se instalou na Região Norte, localiza-se em uma região estratégica, por se situar na foz do Rio Amazonas, sendo uma cidade portuária, que faz a ligação do litoral para o interior do território, região muitas vezes denominada de "Portal da Amazônia".

As demandas para o curso de Museologia na região também vem de um contexto histórico, pois justamente na cidade de Belém existe uma ampla quantidade de Museus, diferentemente da realidade do resto do território amazônico. Sendo um deles, um dos mais antigos do país, o Museu Paraense Emílio Goeldi, que foi fundado a partir da Sociedade Philomática, criada em 1866 e que este é um dos mais antigos museus do Brasil em funcionamento[1]. Dentre outros processos museológicos da localidade, não podemos deixar de destacar a existência de um Sistema Integrado de

Museus e Memoriais, implantado em 1998, vinculado à Secretaria de Cultura do Estado do Pará e engloba todos os museus ligados a ela. Destacando que todos os museus do sistema se encontram em Belém, pois este movimento ainda não conseguiu se interiorizar com raríssimas exceções[2]. Logo Belém é a localidade do estado com maior diversidade de museus, fato que faz existir um grande disparate com o resto do estado do Pará e até da região Norte de forma geral, que possuem poucos museus, com exceção da cidade de Manaus, no estado do Amazonas, que assim como Belém, possui um considerável percentual de museus. Logo tirando as capitais dos estados da região Norte, podemos dizer que o potencial museológico da Amazônia está no desenvolvimento de museus regionais e em ações vinculadas à Museologia Social.

Ainda destacamos que a implantação do curso de Museologia na Região Norte, além de estar colocando profissionais preparados para atuarem na área de cultura e gestão e manutenção do patrimônio, também vem se tornando um ponto de referência sobre a produção de conhecimentos sobre a área em questão, inclusive por possuir em seu quadro de professores especialistas em diversas áreas, como: Comunicação, Conservação, Antropologia, Artes, Museologia, dentre outras, que se articulam com as questões do Patrimônio e da Cultura. Consequentemente a atuação destes profissionais são requeridas por diversos Museus e outras instituições que comungam com áreas de interesse afins.

Estas demandas algumas vezes são contempladas por convênios, contudo muitas das vezes as bases da universidade no ensino, pesquisa e extensão amarram um pouco a ação destes profissionais, pois os mesmos devem possuir projetos de pesquisa e extensão que possam auxiliar o atendimento das expectativas e demandas sociais/museológicas postas a estes profissionais, que devem adaptar seus projetos de pesquisa e extensão no sentido de tentar atender algumas destas demandas.

Uma destas demandas que estamos nos referindo, surgiram a partir da presença de movimentos sociais ligados à Museologia. Fenômeno museológico que se estruturou a partir da década de 1950 e 1960, quando foram pensadas as primeiras possibilidade de ações sociais mais engajadas por profissionais ligados à Museologia. Esta vertente da Museológia se consolidou na década de 1970, quando o termo Ecomuseu foi cunhado por Hugues de Varine e conceituado por Georges-Henri Rivière e Serge Antoine em 1971 com a experiência do Ecomuseu da Comunidade Urbana Le Creusot-Montceau e a Carta de Santiago do Chile de 1972, que nos traz o pensamento da idéia de um patrimônio integral e outras experimentações museológicas como Neiborhood Museum do Smithsonian Institution. Também não podemos esquecer do Movimento Internacional para Nova Museologia (MINON), que passou a denominar esse segmento de Nova Museologia, contudo este termo hoje é considerado datado, sendo mais utilizados os termos Sociomuseologia ou Museologia Social. Lembramos que estes processos possuem uma diversidade de vertentes de experiências distintas, que vão de museus indígenas aos museus de favela.

Foi justamente a presença destes processos da Museologia Social na cidade de Belém, que geraram demandas aos professores/pesquisadores do curso de Museologia da UFPA e que viabilizou a possibilitando de se pensar o OMUSA. Destacamos que as principais instituições desta vertente na cidade de Belém são: o Ecomuseu da Amazônia, o Ponto de Memória da Terra Firme e o Museu do Açaí. Também lembramos que o curso de Museologia foi criado dentro da Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciências da Arte. Faculdade que abriga diversos cursos, além do de Museologia, como o bacharelado e licenciatura em Artes, o Curso de Cinema e Audiovisual e o de Tecnologia e Produção Multimídia. Esta condição também nos fez perceber, que assim como a Museologia, as Artes também possuíam uma grande ação em movimentos sociais, que fizeram fortalecer a idéia de um projeto de extensão, que apoiasse e investigasse estes fenômenos, uma espécie de observatório, mas que além de observar fosse capaz de atuar junto com estes movimentos contribuindo na consolidação dessas iniciativas.

Somando-se a estes fatos, devemos destacar que o OMUSA, surgiu também a partir de dois projetos de extensão da UFPA, que se voltavam para ações sociais museológicas. O primeiro projeto, nominado de "Além dos Muros do Museus: processos museológicos contemporâneos[3]", que atua em duas comunidades distintas, a de Cotijuba, onde atua junto com o Ecomuseu da Amazônia e a de Santa Bárbara, cidade vizinha à Belém no qual o projeto busca mapear patrimônios a partir de uma metodologia etnográfica, propondo juntamente processos e ações de musealização no território. Destacamos que o desenvolvimento deste trabalho, que se soma ao apóio da prefeitura, já nos faz pensar na criação do "Ecomuseu da Amazônia – Santa Bárbara". O segundo projeto, nominado "Memória, Ciência e Arte: narrativas e representação da cerâmica arqueológica na manufatura de Icoaraci", busca entender o processos de produção ceramista do distrito de Icoaraci na cidade Belém, que tem como sua principal características inserir estéticas de cerâmicas arqueológicas em suas manufaturas, fato que acabou se tornando uma forte referência estética e cultural da cidade. Este projeto tem o objetivo de instrumentalizar a comunidade de Icoaraci (Bairro Paracuri), assim como os professores da cidade, sobre as relações entre o passado e o presente, valorizando a produção artesanal local.

Exemplificando os movimentos sociais da museologia no estado do Pará, abordaremos primordialmente o Ecomuseu da Amazônia[4]. Idealizado em 2005 por Laïs Fontoura Aderne Faria Neves (1937-2007) foi implantado em 2007 pela Prefeitura Municipal de Belém, vinculado a Secretaria Municipal de Educação[5]. Estando ele atualmente sobre a administração de Terezinha Rezende, uma das herdeiras do legado de Laïs Aderne, que tanto lutou pelas transformações sociais. O Ecomuseu da Amazônia possui o objetivo de atuar em diversas comunidades adjacentes como Icoaraci, Mosqueiro, Cotijuba, dentre outros, e sua sede fica em Outeiro, junto a Fundação Escola Bosque Professor Eidorfe Moreira[6].

O Ponto de Memória da Terra Firme[7] surge em 2010, com apoio do projeto do Instituto Brasileiro de Museus, denominado de Ponto de Memória. Projeto que por acreditar no direito à memória, estimula e apóia diversas comunidades em todo o Brasil com o objetivo de valorização da auto-estima das mesmas, promovendo diversas ações sociais, que vão de cursos, palestras, exposições e até lutas políticas para melhoria das comunidades. Cabe destacar que o bairro da Terra Firme é um dos bairros adjacentes à UFPA e que sua história foi marcada por luta e conquista de direitos, que fizeram e fazem o desenvolvimento desta localidade, que hoje possui diversas ações/lutas sociais e museológicas. O apoio como atividade de extensão do campus de pesquisa do Museu Emílio Goeldi com técnicos e bolsistas na implementação do ponto de memória da Terra Firme também foi um fator fundamental para sua consolidação além do apoio institucional para criação do IBRAM citando anteriormente.

Também devemos citar outros dois processos ligados a Museologia Social: o Museu do Açaí[8], que foi criado dentro do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos da UFPA e possui o objetivo de valorizar aspectos da produção de conhecimento quanto aos processos de produção, beneficiamento, comercialização e consumo de açaí, além de promover ações museológicas com a temática do açaí, como exposições e organização de acervos museológicos; e a segundo, a proposta de consolidação de um Ecomuseu na Ilha de Algodoal[9], que possui apoio do projeto "Bicho D´água: conservação sociambiental", que é executado pelo Grupo de Estudos de Mamíferos Aquáticos da Amazônia (Gemam).

Ainda na cidade de Belém, devemos destacar alguns movimentos sociais ligados as Arte, como a Associação Fotoativa[10], fundada por 1984 por Miguel Chikaoka. Um exemplo marcantes e consolidado de uma abordagem artística que se soma ao contexto social, viabilizando transformações sociais através de uma pedagogia própria, que busca promover o desenvolvimento da cultura fotográfica na região amazônica. Também destacamos o Instituto Arraial da Pavulagem[11], uma organização autônoma da sociedade civil sem fins lucrativos, criado em 2003, como o objetivo de desenvolver ações culturais na Amazônia, fortalecendo o saber oral tradicional, botando na rua diversos cortejos populares, que se desenvolvem a partir de oficinas, palestras, seminários, dentre outras atividades. Além de outros projetos, podemos citar o Centro Cultural Coisa de Negro e diversas associações e cooperativas de artesãos, como as dos ceramistas de Icoaraci.

Ainda pensando na atuação social das Artes, citamos um caso particular de um aluno da Faculdade de Artes Visuais, denominado de K-xorro, um grafiteiro que transita do "underground" aos processos de transformações sociais, dialogando com a dinâmica das ruas e apresentando uma proposta de demonstrar possibilidades e recursos para viabilização da arte do grafite e pichação, através de um contexto social crítico, que fuja do contexto da marginalidade. K-Xorro menciona que os pichadores são apenas garotos querendo se expressar e que este potencial deve ser canali-

zado para uma vertente positiva. Por exemplo, atualmente ele produz seus grafites em camisetas[12] e oferece oficinas em comunidades e escolas.

Deste ponto podemos entender a viabilidade de um Projeto de Extensão como o OMUSA e traçar seus objetivos, pois o mesmo, busca realizar pesquisas e ações com relação à Museologia Social e movimentos sociais ligados às Artes, buscando realizar uma mediação entre a universidade e as comunidades e instituições em questão. Com intuito de suprir demandas geradas localmente na cidade de Belém e seu entorno e posteriormente ampliar sua atuação à região Amazônica. Pois o projeto busca gerar suporte teórico e prático do entendimento de uma Museologia Amazônida e consequentemente mapear todos estes movimentos na região.

Para justificar a relevância social este trabalho, notificamos que existe de uma diversidade de processos museológicos na região amazônica e que muitos deles estão ligados à Museologia Social de forma direta ou indireta e que destes processos estão surgindo diversos questões que deve ser mapeadas e pontuadas. Como por exemplo, podemos citar alguns casos bem sucedidos, como: o Museu Magüta dos índios Ticuna (Acre), o Museu do Padre Giovanni Gallo no Marajó (Pará), o Museu Sacaca (Macapá), além de termos notícias de ações referentes a processos de valorização das línguas indígenas no estado de Roraima e que vem buscando se pensar como museu. Desta diversidade apresentada neste trabalho, podemos dizer que o OMUSA se constitui com uma missão hercúlea, que será travada em seu primeiro momento localmente, buscando suprir primordialmente as demandas locais solicitadas.

Sobretudo pretendemos realizar uma cartografia social dos movimentos museais realizando a mediação com os órgãos públicos como IPHAN, IBRAM, DPHAC, Secretarias de Culturas para a implementação e consolidação destes processos museológicos. Constitui assim fundamental a implementação do Laboratório do curso de Museologia Social da UFPA OMUSA.

Há que considerar que as diversas demandas não só pelo Museu Tradicional mas por diversas possibilidades de musealidade como o ecomuseu da Amazônia, O Maçaí, o ponto de memória da Terra Firme deve ser lido conforme Chargas (2009) a respeito dos museus tradicionais de uma forma crítica:

> *não como morte destes museus mais como parte dos movimentos político-sociais de crítica e contestação que na décadas de 1960 e 1970 , atingiram em cheio diversos valores institucionalizados...Essas críticas parecem ter contribuído para a invenção de um novo futuro para os museus clássicos e tradicionais, por outro, parece ter colocado em movimento o desejo de se constituir uma nova imaginação museal (Chargas, 2009).*

Movimentos por direitos civis, movimentos pela liberdade das mulheres e de várias outras minorias, na busca por identidades nacionais e locais, acompanharam movimentos nacionalistas que emergiam em países colonizados que haviam se tornado independentes recentemente; e

ainda a influência de pensadores ativistas revolucionários. Todas essas influências gradualmente alcançaram o limiar dos museus como colocado anteriormente a partir de demandas sociais. Zuenir Ventura escreveu um livro cujo título era enigmático para os tempos 1968, o ano que não terminou" sua repercussão continuou provocando mudanças sociais.

E talvez os ventos de 1968 voltaram a soprar.Vivemos num contexto onde a partir dos países arábes que viviam sob ditaduras começaram um movimento possibilitado pela redes de internet para garantirem seus direitos civis esse movimento conhecido como Primavera Árabe iniciado em 2011 na Tunísia e em seguida no Egito alastrou-se pelo mundo arábe e posteriormente tomou o ocidente e desde 2013. As redes sociais possibilitaram a organização das manifestações apesar dos contextos ditatoriais e fez eclodir a cibercidadania "Embora os contextos divergissem, a crise era basicamente a mesma - as pessoas não confiavam mais nas instituições públicas e buscavam novas formas de participação na vida política" Castells, 2014 e fez surgir demanda por melhoria inicialmente no transporte, saúde, educação, ética na política e pelo direito de memória. O autor afirma que apesar dos movimentos serem espontâneos e locais dizem respeito a questões globais, a quebra do contrato social pelos governos e o aumento da pobreza de uma forma geral. Diversos grupos querem garantir o direito a memória como os indígenas no prédio do antigo Museu do Índio no Maracanã, Rio de Janeiro. O movimento Ocupa Dops uma associação de diversas organizações dos direitos humanos querem que o prédio do antigo DOPS no Rio de Janeiro ao invés de ser o Museu da polícia civil seja o museu que contem a resistência ao período da ditadura militar e assim por diante.

A Amazônia não é diferente e as manifestações também ocorreram pedindo qualidade na saúde, na educação entre outros e o movimento pelo reconhecimento do carimbó[13] como patrimônio nacional brasileiro culminou com o reconhecimento dia 11.09.14 após uma árdua campanha promovida pelos mestres de carimbó em todo o estado do Pará com suas variantes carimbo de praia, carimbo pastoril, carimbo urbano para elaboração do dossiê do IPHAN.

Foto: facebook "Carimbó é declarado Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil"

NOTAS

[1] LOPES, M.M. O Brasil descobre a pesquisa científica: o museu e as ciências naturais no século XIX. São Paulo: Ed. Hucitec, 1997. O Museu Paraense Emilio Goeldi, originalmente Associação Philomática, fundada por Domingos Soares Ferreira Penna em 1866, comemora, em 2016, 150 anos como a mais antiga instituição de pesquisa da Amazônia brasileira

[2] Sob iniciativa do padre já falecido Giovani Gallo foi criado um museu no Marajó encontra-se em condições precárias desde seu falecimento, a Fundação Casa de Cultura de Marabá sob iniciativa também individual de um biólogo diretor da fundação é Noé Von Atzingen , o museu da Marujada da Irmandade de São Benedito no município de Bragança e o museu de território sob iniciativa da prefeitura de Belém/SEMEC Ecomuseu da Amazônia que atinge as áreas insulares de Belém.

[3] Acessar o blog projeto-alemdosmurosblogspot.com e o facebook além dos muros Santa Bárbara para ver as atividades realizadas pelo projeto de extensão.

[4] http://ecomuseuamazonia.blogspot.com.br/

[5] OLIVEIRA, E.P. Concepção e implementação do Ecomuseu da Amazônia: o estudo de suas possibilidades a partir do distrito de Icoaraci (Paracuri e Orla). Dissertação de Desenvolvimento e Meio Ambiente da Universidade da Amazônia, 2009.

[6] http://www.escolabosque.org/

[7] http://pontomemoriaterrafirme.blogspot.com.br/

[8] https://sites.google.com/site/museudoacai/

[9] http://marte.museu-goeldi.br/museuempauta/index.php?option=com_k2&view=item&id=335:grpu-atrasa-o-ecomuseu-em-algodoal

[10] http://www.fotoativa.org.br/

[11] http://arraialdopavulagem.org/

[12] SEQUEIRA, A. K-Xorro late e morde. Gotaz, 2, disponível: http://issuu.com/gotaz/docs/revistagotaz02.

[13] https://pt-br.facebook.com/campanhadocarimbo, o movimento também tem um blog:campanhacarimbo.blogspot.com. O que acentua o que Castells acentua como uma nova forma de organização dos movimento sociais trazendo demandas locais para a arena global.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Castells, M. Redes de Indignação e Esperança: movimentos sociais na era da internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

Chargas, M. A Imaginação Museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso Gilberto Freire e

Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: MIC/IBRAM, 2009.
LOPES, M.M. O Brasil descobre a pesquisa científica: o museu e as ciências naturais no século XIX. São Paulo: Ed. Hucitec, 1997.
OLIVEIRA, E.P. Concepção e implementação do Ecomuseu da Amazônia: o estudo de suas possibilidades a partir do distrito de Icoaraci (Paracuri e Orla). Dissertação de Desenvolvimento e Meio Ambiente da Universidade da Amazônia, 2009.
VENTURA, Z. 1968: o Ano que Não Terminou. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira 2006
SCHEINER, T.C. Repensando o Museu Integral dos Conceitos às práticas. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi Ciências Humanas., v.7, n.1, 2012, p.15-30.
SEQUEIRA, A. K-Xorro late e morde. Gotaz, 2, disponível: http://issuu.com/gotaz/docs/revistagotaz02.
https://sites.google.com/site/museudoacai/
http://marte.museugoeldi.br/museuempauta/index.php?option=com_k2&view=item&id=335:grpu-atrasa-o-ecomuseu-em-algodoal
http://www.fotoativa.org.br/
http://arraialdopavulagem.org/

A PROTEÇÃO INTERNACIONAL DO PATRIMÔNIO, O PATRIMÔNIO RELIGIOSO E O CASO DO MUSEU DA ARTE SACRA DE SÃO PAULO (MAS-SP)

Maritsa Sá Freire Costa
maritsacosta@gmail.com

Este trabalho se propõe a verificar entre os documentos internacionais que versam sobre a proteção patrimonial, as denominadas Cartas Patrimoniais, qual (is) possui (em) relação com o patrimônio religioso cristão-católico. Para tanto foi eleita como instituição modelo para esta reflexão o Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS-SP). Os documentos resultantes de reuniões entre especialistas de diversos países são fundamentais para auxiliar a elaboração de diretrizes e ações efetivas que visem a salvaguarda e a conservação dos bens na esfera nacional que se dá principalmente pelas ações de museus como o aqui retratado.

Palavras-chave: Museu de Arte Sacra de São Paulo, Cartas Patrimoniais, Patrimônio Religioso Cristão-Católico.

A responsabilidade pela preservação do patrimônio histórico e artístico tem sido assumida pelas instâncias governamentais desde tempos remotos. Cita-se, por exemplo, o Alvará Real de D. João V, de 20 de agosto de 1721, uma das primeiras e mais antigas normas de salvaguarda, que "determinava a conservação e guarda dos monumentos antigos que havia, e se podiam descobrir no reino, dos tempos em que nele dominaram os fenícios, gregos, penos, romanos, godos e arábicos" (RODRIGUES, 2008, p. 86)[1]. Na França do período revolucionário também surgiu, com mais profusão e técnica – através de decretos e instruções–, a necessidade de se conservar os bens patrimoniais da nação (CHOAY, 2006).

No entanto, o primeiro documento de grande influência internacional foi a Carta de Atenas aprovada na IV Assembléia do Congresso Internacional de Arquitetos Modernos (CIAM), em novembro de 1933. Além das discussões sobre a funcionalidade das cidades, este texto igualmente tratou o patrimônio histórico como algo a ser respeitado e preservado, dado o reconhecimento, como testemunho do passado, de seus valores sentimentais e históricos. A proteção dos monumentos já havia sido objeto de reunião anterior, também em âmbito internacional, organizada em outubro de 1931 pelo Escritório Internacional dos Museus da Sociedade das Nações, precursora da Organização das Nações Unidas (ONU). A declaração resultante também havia recebido o nome de Carta de Atenas e suas proposições incluíram normas e procedimentos para a proteção e conservação dos monumentos históricos, bem como a necessidade dos países de colaborarem entre si para a preservação de seus respectivos bens nacionais.

Com o tempo, a concepção de patrimônio foi ampliada e, além dos monumentos e edifícios, foi percebido que outros bens de natureza cultural também necessitavam de proteção, como o meio ambiente natural propriamente dito, o patrimônio arqueológico, com mais atenção às ci-

dades e aos sítios históricos, e mais tardiamente o patrimônio imaterial em suas diversas manifestações. Neste sentido, reuniões foram promovidas em organizações internacionais, como o já mencionado CIAM e a própria UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) que acompanharam a ampliação do conceito e foram pioneiros em medidas e posturas inovadoras para a proteção patrimonial de seus países membros, bem como diversos compromissos referentes ao patrimônio foram assinados e assumidos pelos signatários de ambas as organizações.

O trabalho que aqui se apresenta tem por objetivo refletir acerca da relação entre as medidas de proteção aprovadas em âmbito internacional e o patrimônio religioso cristão-católico, utilizando para tanto o caso do Museu de Arte Sacra de São Paulo. Segundo Eduardo Etzel (1979, p. 12), o patrimônio religioso pôde chegar até nossos dias, e desta forma ser preservado, por dois fatores principais, como ele mesmo enumera: "1) pelo respeito que a coisa de Deus merecia de uma devota população católica e 2) pelo 'sem valor' que se atribuía aos velhos objetos sagrados." O autor (idem) confere à "evolução de nossa cultura" as iniciativas de resguardo das imagens, peças de culto e alfaias religiosas. A redução da importância do catolicismo na vida cultural e social das comunidades veio acompanhada da crescente valorização destas peças como obras de arte. E esta nova condição tem a desvantagem de despertar a cobiça dos colecionadores oportunistas, que utilizam na maioria das vezes métodos escusos para conseguirem o que querem. O pesquisador ressalta ainda a necessidade de proteção destas peças, afirmando que elas não deveriam permanecer em seus lugares de origem, igrejas, mas sim deveriam "(...) ser inventariadas, recolhidas em lugar seguro e depois expostas em museus." (ETZEL, 1979, p. 16)

Etzel igualmente defende que a preservação destes bens deveria ser compartilhada. Ele sustenta que a comunidade também deveria ser responsável pela conservação, tanto a comunidade eclesiástica (padres) como a comunidade laica (prefeituras). Nota-se que este aspecto participativo na preservação já acontece em algumas partes do país. Em notícia publicada em 13/07/2013[2], o Instituto Defender informou que não houve, no primeiro semestre de 2013, qualquer registro de roubo de obras sacras em igrejas mineiras, ao passo que a lista de obras desaparecidas e procuradas pelas autoridades aumentou. Isto se deve, conforme o site, à maior conscientização das comunidades que, pelo menos no caso de Minas Gerais, começaram a cuidar das peças e a denunciar crimes ocorridos em outras épocas. A partir desta conscientização, a editora responsável pela confecção dos guias telefônicos do estado, a Guiatel, lançou, em parceria com o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG), listas telefônicas do ciclo 2013/2014 (Figura 1), em cujas capas estão estampados imagens e objetos de uso litúrgico desaparecidos. O intuito é de que a população possa denunciar o paradeiro das peças.

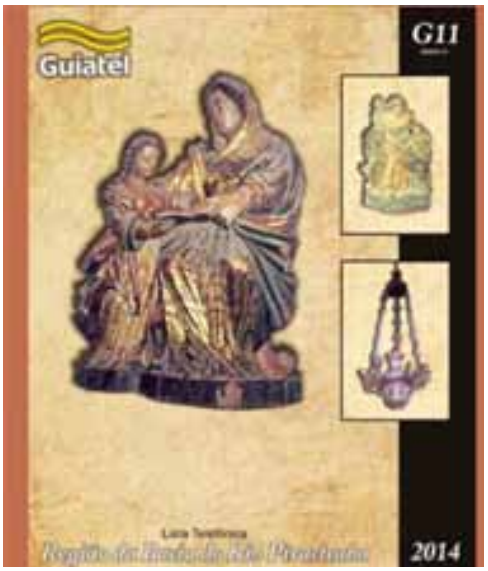


Figura 1 - Guia telefônico Guiatel ciclo 2013/2014 Santanas Mestras e lampadário do Santíssimo desaparecidos desde 1994. Pertenceram à Matriz de Santa Cruz, em Chapada do Norte, Vale do Jequitinhonha. Fonte: Disponível em <http://migre.me/hSo5L> Acesso em 08 ago 2013.

Vem ao encontro deste caso a Recomendação de Paris. Tal documento, assinado em 19 de novembro de 1964 como resultado da 13ª sessão da Conferência Geral da UNESCO, traz recomendações para impedir a transferência ilícita de bens culturais entre os Estados membros. Dentre as medidas destacam-se a identificação dos bens culturais por meio de um inventário nacional organizado por um órgão oficial adequado, bem como a criação de um certificado apropriado, segundo o qual, o estado exportador autoriza a transferência legal de um bem nacional. A normativa também indica a necessidade de estabelecimento de acordos bi ou multilaterais entre os Estados membros, para a garantia da restituição de bens transferidos ilegalmente. Ressalta ainda, a imprescindível publicidade de casos de desaparecimento de bens culturais. Sabe-se que o Brasil é alvo de roubos indiscriminados de peças, especialmente de obras sacras de estilo barroco, devido, principalmente, à falta de vigilância e à segurança precária dos lugares de origem destas peças, capelas e pequenas igrejas do interior de estados visados, como Minas Gerais e Bahia. Este é um grande problema para a manutenção e o estudo do patrimônio brasileiro. Para coibir tais ações lesivas à memória nacional, o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) criou em 1997 o Banco de Dados de Bens Culturais e, em 2007 o Banco de Dados de Bens Culturais Procurados, ambos desenvolvidos em conjunto com a Polícia Federal e a INTERPOL (Organização Internacional de Polícia Criminal)[3]. Ademais, órgãos governamentais incentivam e promovem ações que visem a divulgação ampla de objetos procurados, como é o caso dos guias telefônicos mencionados. Ainda em 1978, a UNESCO criou o Comitê Intergovernamental para Fomentar o Retorno dos Bens Culturais aos seus Países de Origem ou sua Restituição em Caso de Apropriação Ilícita, um órgão de mediação que se propõe a elaborar ações que reprimam a ilegalidade[4].

Parece ter se tornado uma realidade o sentido de preservação que permeia a comunidade católica na manutenção de sua própria memória, fato extremamente importante para a salvaguarda das imagens que permanecem exercendo seus valores de culto e sendo objetos de devoção nas igrejas. Tarefa um pouco mais simples é a preservação de peças que foram deslocadas para uma instituição museológica, como é o caso do Museu da Arte Sacra de São Paulo que será analisado a seguir[5].

Por volta de 1770, o capitão-geral Dom Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão, o morgado de Mateus, juntamente com uma reclusa do Recolhimento de Santa Teresa (Helena Maria do Sacramento), resolveram fundar um outro convento de moças[6]. O lugar escolhido para a criação do Mosteiro de Nossa Senhora da Imaculada Conceição da Luz foi próximo à Igreja da Senhora da Luz, construída nos Campos do Guarepe ou Guaré, às margens do rio Anhembi (atual bairro da Luz em São Paulo). No entanto, desde 1764 estava proibida a criação de novos conventos masculinos ou femininos por determinação do Marquês de Pombal. Com o "eufemismo 'Recolhimento'", segundo Carlos Lemos (1983, p. 6), o retiro de "Nossa Senhora dos Prazeres do Campo da Luz" pôde ser inaugurado em 02 de fevereiro de 1774.

> *A criação do Recolhimento da Luz não foi autorizada pelo governo de Portugal, e por isso houve, logo depois, ordem para ser fechado, tendo o governador e capitão-general Francisco da Cunha e Menezes e o bispo diocesano D. frei Manoel da Ressurreição, insistido pela conservação do mesmo recolhimento, que, afinal, foi tolerada. (MARTINS, 1973, p. 154)*

O convento no início era constituído por pequenas celas construídas à custa do morgado, junto à velha capela, como mencionado. Com o aumento do número de reclusas, Frei Galvão, que era confessor de Helena Maria e que prestou assistência na fundação do novo retiro, decidiu reformar o local. Frei Antonio de Sant'Ana Galvão era franciscano e no projeto que elaborou para a reforma da antiga capela percebem-se as influências da arquitetura típica de sua Ordem, como por exemplo, a galilé de três arcos de pedra na fachada. (LEMOS, 1983) O conjunto formado pelo convento e a igreja ficou pronto em 1802.

Em 1827 o botânico inglês William John Burshell fez desenhos da paisagem paulistana e por meio destes registros foi conhecido o primeiro projeto de Frei Galvão para o edifício (Figura 2):

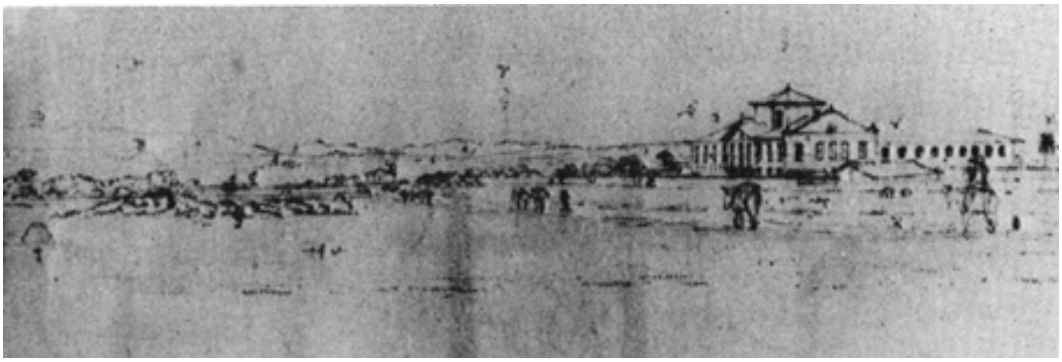


Figura 2 - O Mosteiro da Imaculada Conceição da Luz (1827) William John Burshell, Desenho, sem informação quanto às dimensões. Fonte: CATÁLOGO, MAS, 1983, p. 6. (reprodução escaneada)

Posteriormente, o frade efetuou outras adaptações, como por exemplo, mudou o eixo principal do templo, trocando o frontispício da "lateral" (à direita) para a criação do novo frontispício (voltado para a Avenida Tiradentes, à esquerda na Figura 2). Após a morte de Frei Galvão em 1822, outro franciscano, frei Lucas José da Purificação, decidiu efetuar as mudanças que atualmente caracterizam o conjunto.

Figura 3 - Vista lateral do "Conjunto da Luz" formado pelo Mosteiro da Luz, a Igreja de São Frei Galvão e Museu de Arte Sacra de São Paulo. Sem informações quanto a data, autoria, nem dimensões. Fonte: PFEIFFER In: TIRAPELLI (Org), 2005, p.35. (reprodução escaneada)

Pela análise da foto atual do complexo (Figura 3), nota-se que outra modificação foi realizada no frontispício "lateral", cujo formato original triangular, foi substituído por um de desenho mais sinuoso, com volutas, além da presença de pilastras e pináculos. É o conjunto arquitetônico colonial mais bem preservado da cidade de São Paulo.

As origens do Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS-SP) estão nas ações de Dom Duarte Leopoldo e Silva, primeiro arcebispo de São Paulo, que a partir de 1907, juntamente com o Chefe do Arquivo da Cúria Metropolitana, o Comendador Francisco de Sales Collet e Silva, coletaram peças antigas das igrejas e capelas da Arquidiocese, como de São Vicente, Santos, Embu, Parnaíba e Itu. Ele percebeu que estes objetos estavam em perigo, corriam o risco de serem descartados ou levados por outros interessados. Segundo Carlos Lemos (1983), um pouco antes da Primeira Guerra (1914-1918) foi se desenvolvendo o que ele chamou de "gosto paulistano" muito influenciado pelo imigrante italiano. O aspecto negativo deste modismo, pelo menos para a arte sacra, foi a substituição de artefatos antigos por peças mais novas e de forte influência europeia. Esta

interferência estrangeira e seus modismos, conforme especula Carlos Lemos, pôde ter motivado Dom Duarte a preservar o patrimônio considerado "velho". Mas a própria Cúria Romana já estava começando a valorizar o seu patrimônio nas primeiras décadas do século XX. No Código de Direito Canônico de 1917, previa-se um tratamento específico para o "objeto precioso", aquele com valor histórico e artístico, separando-o do objeto sacro, que era utilizado no culto. (COSTA, 2011)[7].

Desta coleção inicial, constituiu-se em 1918 o Museu do Cabido Metropolitano de São Paulo, também chamado de Museu da Mitra ou Museu da Cúria (Metropolitana), o primeiro museu de arte sacra do Brasil. (SILVA-NIGRA, 1970, p. 9) Ele estava localizado num "edifício junto à praça da Sé" (LEMOS, 1983, p. 5) e mesmo com a ampliação no final da década de 20, o museu não tinha condições de receber o público devido ao pequeno espaço; as visitas eram feitas por agendamento e era exigida a autorização da Cúria. (A IGREJA, 1955)

O MAS-SP foi criado com a colaboração das Monjas Concepcionistas Franciscanas da Ordem da Imaculada Conceição e a partir de um convênio firmado, por meio do Decreto-Lei de 28 de outubro de 1969, entre o Governo do Estado e a Mitra Arquidiocesana de São Paulo. A cerimônia inaugural com missa na Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Luz foi realizada no dia 28 de maio de 1970. Após uma reforma supervisionada pelo IPHAN e custeada pelo Fundo Estadual de Cultura do Estado de São Paulo, foi instalada a estrutura museal na ala esquerda do Mosteiro da Luz, e a inauguração foi no dia 29 de junho de 1970[8].

Ao acervo do Museu do Cabido, de propriedade da Mitra Arquidiocesana de São Paulo, foram acrescentadas outras peças, como a Nossa Senhora das Dores do Aleijadinho, graças à aquisição efetuada pelo Fundo Estadual de Cultura especialmente para o museu. Em 1980, o prédio passou novamente por obras de restauração, que lhe devolveram a aparência original. Anteriormente, em 1979, havia ocorrido no museu uma reestruturação na museografia. Devido à visita do papa João Paulo II, o diretor do museu na época, Padre Antônio de Oliveira Godinho, solicitou um novo trabalho de organização do espaço. A configuração antiga era caracterizada por divisões nas salas e nos corredores. Conforme testemunha Carlos Lemos:

> *(...) [o diretor] entendeu que o belo histórico edifício deveria integra-se ao Museu, não como mero continente, mas também como conteúdo museológico (...) tal respeito à arquitetura, não apenas liberou espaços, antes aprisionados, como lhes devolveu perspectiva ampla e iluminada para a serena e tranquila fruição das obras expostas. (LEMOS, 1983, p. 8)*

Quanto à valorização simbólica do espaço de preservação e as consequências geradas para a musealia, discute-se neste momento o exemplo da Carta de Burra. Documento de proteção internacional assinado em 1980 no âmbito do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS), ele foi importante para a definição de termos referentes à preservação dos bens culturais,

como manutenção, conservação, preservação, restauração, reconstrução, adaptação. Destaca-se para a discussão aqui desenvolvida o que mencionam os artigos 9º e 10º:

> *Artigo 9º - Todo edifício ou qualquer outra obra devem ser mantidos em sua localização histórica. O deslocamento de uma edificação ou de qualquer outra obra, integralmente ou em parte, não pode ser admitido, a não ser que essa solução constitua o único meio de assegurar sua sobrevivência.*

> *Artigo 10º - A retirada de um conteúdo ao qual o bem deve uma parte de sua significação cultural não pode ser admitida, a menos que represente o único meio de assegurar a salvaguarda e a segurança desse conteúdo. Nesse caso, ele deverá ser restituído na medida em que novas circunstâncias o permitirem.*

Como visto, este fragmento se refere à localização dos bens culturais e como o espaço em certas circunstâncias se faz importante para contextualizar o significado da peça. O conhecimento do espaço faz parte da análise de imagens sacras, uma vez que sua confecção pode ter sido definida por sua localização dentro do templo, como é o caso, por exemplo, de peças de retábulo. Como dito anteriormente, as peças mais visadas são transferidas para ambientes que garantam sua segurança, como as instituições museológicas. Ora, os museus não são espaços sagrados, mesmo os dedicados à arte sacra, e mesmo os que ocupam espaços contíguos a lugares sagrados, como é o caso do MAS-SP (Figura 4). Apesar desta limitação, a Carta prevê tal solução como necessária à "sobrevivência" do bem.

Figura 4: Fachada frontal do prédio onde se localiza o Museu de Arte Sacra de São Paulo, com observações. Fonte: Disponível em <http://www.museuartesacra.org.br/institucional.html> Acesso em 08 ago 2013.

O documento, Decisão 460, assinado pelo Conselho Andino de Ministros das Relações Exteriores da Comunidade Andina, em Cartagena de Índias no ano de 1999, apesar de se referir es-

pecificamente aos bens culturais do patrimônio andino, reforça algumas questões trazidas em documentos anteriores e que se revelaram ao longo do tempo imprescindíveis para a salvaguarda de todos os bens de natureza cultural. Um dos itens retomados pelo texto é a definição de bens culturais discutida na Convenção da UNESCO, realizada em 14 de novembro de 1970.[9] Na definição é mencionada tanto a natureza artística quanto a religiosa como valores a serem preservados, assim como especifica que a arte da estatuária e os objetos de uso litúrgico são dignos de proteção. Os artigos 4º e 6º reforçam a necessidade de ações por parte dos Estados para impedir o tráfico de bens culturais, mencionada anteriormente, e a necessidade do comprometimento de troca de informações entre países membros a respeito destas ações criminosas. E para reprimir as importações e exportações ilegais, a declaração volta a exigir a elaboração de leis nacionais que garantam a proteção do patrimônio cultural.

A percepção relacionada à necessidade de preservação dos valores culturais nacionais se faz tanto pelo reconhecimento de sua importância para a identidade de um ou mais grupos que compõe a nação, quanto por idéias semelhantes que são percebidas em outras esferas de atuação estatal. Trata-se das recomendações que surgem no ambiente de discussões que caracterizam as reuniões entre países e que revelam preocupações comuns, embora seja cada povo portador dos respectivos e peculiares problemas relacionados ao tema.

Ações de caráter mais pontual e que envolvem a elaboração de práticas e de condutas que orientam a preservação de bens culturais são de responsabilidade do Estado e se dirigem a seus cidadãos, ficando restritas à esfera nacional. No entanto, as decisões e diretrizes discutidas e comumente aceitas no ambiente internacional mostram-se de fundamental importância para, por exemplo, revelar inovações técnicas e descobertas científicas que possam ajudar nos processos de conservação em geral. Ademais, nestas reuniões há a possibilidade de se elaborar medidas que apenas se tornam plenamente eficazes com a cooperação de vários atores que atuam no cenário internacional, como os Estados Nacionais, as Organizações Internacionais e as próprias instituições museológicas. Isto porque a Política Nacional de Museus – Memória e Cidadania, aprovada pelo Ministério da Cultura em 2003, reconhece esta importância da esfera internacional ao recomendar em um de seus eixos programáticos, por exemplo, o "Desenvolvimento de programa de estágios em museus brasileiros e estrangeiros com reconhecida e comprovada capacidade e disponibilidade de atuação na área da formação profissional". A coordenação de medidas em nível internacional por instituições museológicas, portanto, traz benefícios tanto para o desenvolvimento do campo museológico nacional quanto para a eficácia e efetividade de algumas ações internas. É o que ocorre com o trânsito ilegal de peças que cruzam as fronteiras para atender a mercados ávidos por produtos de furtos e que só podem ser contidos em um ambiente internacionalmente cooperativo.

NOTAS

[1] O próprio autor, Francisco L. L. Rodrigues (2008), indica em seu trabalho a possibilidade de existência de uma norma mais antiga que a portuguesa. Esta seria uma normativa expedida pelo Grão Ducado da Toscana, em 30 de maio de 1571, a qual visava a preservação do patrimônio cultural daquela região. Como o autor não fornece mais informações acerca da questão, optou-se neste artigo pela manutenção da primazia portuguesa.

[2] Fonte direta: Disponível em <http://migre.me/fHIyB> Acesso em 14 jan 2014.

[3] Fonte: Disponível em: <http://migre.me/f310G> e <http://migre.me/f311J> Acesso em 15 jun 2013.

[4] Fonte: Disponível em: <http://migre.me/f317L> Acesso em 15 jun 2013.

[5] As fontes para a história da instituição são os catálogos do Museu que podem ser consultados nas Referências e MARTINS (1973).

[6] Atualmente chamadas de Monjas Concepcionistas Franciscanas da Ordem da Imaculada Conceição.

[7] Será somente no Código Canônico de 1983 que aparecerá a noção de bem cultural relacionado aos objetos sacros. (COSTA, 2011) Permanecia, no entanto, a ideia de que a "coisa preciosa" estava ligada ao valor econômico e/ou artístico e/ou material, enquanto o bem cultural estava ligado ao valor simbólico.

[8] Sobre as iniciativas do clero para proteger o patrimônio sacro, introduzidas na Nota anterior, sabe-se que foi no início da década de 1970 que a Congregação para o Clero, seguindo as reformas litúrgicas da época, redigiu uma Circular aos presidentes das Comissões Episcopais de todo o mundo reafirmando a necessidade de preservação do patrimônio católico e o inventário destas peças. (COSTA, 2011) Pode-se dizer que a preocupação com as violações e degradações do patrimônio era uma preocupação global. A Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) de 1970 aprovou o documento resultante da "Convenção relativa às medidas a serem adotadas para proibir e impedir a importação, exportação e transferência de propriedade ilícitas dos bens culturais", que, além de definir o conceito de bens culturais, recomendou, entre outras medidas, que os estados façam inventários atualizados das peças e que criem instituições para garantir a preservação destes bens. No Brasil, as mudanças se deram no campo jurídico, especialmente no que diz respeito a São Paulo. Em 1969, o governo estadual de São Paulo aprovou o Decreto-Lei nº 149 que previu o tombamento de bens com o intuito de salvaguardar o patrimônio histórico e artístico estadual. (Fonte: Disponível em: <http://migre.me/hS2E7> e http://migre.me/f31VE> Acesso em 15 jun 2013.)

[9] Já mencionada, ela versava sobre a proibição de transferência ilícita de bens culturais.

[10] Fonte: Disponível em <http://migre.me/f3boI> Acesso em 16 jun 2013; e <https://www.museus.

gov.br/wp-content/uploads/2010/02/politica_nacional_museus_2.pdf> Acesso em 17 set 2014.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A igreja nos quatro séculos de São Paulo – volume 1. (A IGREJA). São Paulo: Editora Documentários Nacionais LTDA (EDONAL), 1955.

CHOAY, Françoise. A Revolução Francesa. In: A alegoria do patrimônio. São Paulo: Estação Liberdade/UNESP, 2006. Capítulo III, p. 95-123.

ETZEL, Eduardo. Imagem sacra brasileira. São Paulo: Melhoramentos e Ed. Da USP, 1979.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. Museu de Arte Sacra de São Paulo. In: CATÁLOGO. O Museu de Arte Sacra de São Paulo. Projeto Cultural – Banco Safra. São Paulo: Melhoramentos, 1983.

COSTA, António Manuel Ribeiro Pereira da. Museologia da arte sacra em Portugal (1820-2010). 2011. Tese (doutorado). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Cimbra, Portugal. 2011.

MARTINS, Antônio Egídio. São Paulo Antigo (1554-1910). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1973. pp. 153-169.

PFEIFFER, Wolfgang. Imaginária seiscentista e setecentista na capitania de São Vicente. In: TIRAPELI, Percival (Org). Arte sacra colonial: barroco memória viva. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e Editora UNESP, 2005. pp. 82-89.

RODRIGUES, Francisco Luciano Lima. Patrimônio cultural no estrangeiro. In: Patrimônio cultural: a propriedade de bens culturais no estado democrático de direito. Fortaleza: UNIFOR, 2008. Capítulo 3, p. 85-119.

SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da. Uma nota sobre o Museu de Arte Sacra de São Paulo. In: CATÁLOGO. Pequeno Guia do Museu de Arte Sacra de São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1970. pp. 9-11.

CATÁLOGOS

CATÁLOGO. Pequeno Guia do Museu de Arte Sacra de São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1970.

CATÁLOGO. Museu de Arte Sacra de São Paulo. Coleção Cultural Mercator. São Paulo: Gráficos Brunner LTDA, 1973.

DOCUMENTOS CONSULTADOS[10]

Carta de Atenas, 1931

Carta de Atenas, 1933

Recomendação de Paris, 1964

Carta de Burra, 1980

Decisão 460, Cartagena de Índias, Colômbia, 1999

Política Nacional de Museus, 2003

PROTEÇÃO PATRIMONIAL – RELAÇÃO MUSEALIZAÇÃO, PATRIMONIALIZAÇÃO E POLÍTICA PÚBLICA: UM ESTUDO DE CASO DO MUSEU DE SÃO BENEDITO, EM VITÓRIA-ES

Ana Gláucia Oliveira Motta
agomotta@gmail.com

Elizabete de Castro Mendonça
elizabete.mendonca@unirio.br

Partindo de reflexões a certa dos conceitos Museu, Musealização e Patrimonialização, este artigo tem por objetivo desenvolver apontamentos preliminares no que tange à musealização como política de proteção patrimonial, principalmente quando se trata de patrimônio edificado. Para tanto, discutiremos, com base em análise documental e revisão bibliográfica, questões ligadas à temática, como sua relação com as políticas públicas culturais e o reuso de edifícios históricos. Tomamos como base também o estudo de caso onde analisamos a criação do Museu de São Benedito nas dependências da igreja Nossa Senhora do Rosário, sendo esta um patrimônio já institucionalizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional- IPHAN, ambos localizados na cidade de Vitória, ES.

Palavras-Chaves: Museu, Musealização, Patrimonialização,
Política Pública, Reuso de Edifícios Históricos.

INTRODUÇÃO

É sabido que tanto os museus como os patrimônios culturais vêm ganhando cada vez mais importância no cenário nacional e internacional; da área acadêmica, às políticas públicas. Assim, compreender de forma sólida suas possíveis relações é primordial.

Baseado nas definições estabelecidas pelo International Council of Museums - ICOM[1] e pelo Instituto Brasileiro de Museus[2] - IBRAM, partimos do pressuposto que museu é uma instituição de salvaguarda do patrimônio (em geral) e de difusão das informações neles contidas. Ele é responsável por fazer incidir sobre esses bens selecionados, de forma constante, o processo de musealização (EREMITA; MARANDA, 2009, p.256), do qual falaremos adiante. Vale ressaltar que trabalhamos com a idéia de instituição apresentada por Desvallés e Mairesse (2010, p.42) onde o termo "[...] designa, principalmente, a um organismo público ou privado estabelecido pela sociedade para responder a uma necessidade concreta [...] regido por um sistema jurídico de direito público ou privado".

Seguindo, entendemos a musealização como um processo de institucionalização que, semelhante ao processo de patrimonialização que "institucionaliza a memória e os laços entre gerações"[3] (SCHEINER, 2006, p. 58), faz salvaguardar os bens culturais do risco da perda, tanto de sua integridade física, como informacional. Ela também protege contra os riscos do esquecimento e da perda das memórias ligadas a eles. A musealização é um processo complexo que acontece sob uma lógica seletiva (o olhar museológico), onde agregamos novos valores aos objetos que farão parte das coleções de um museu, transformando-os em documento. Esse objeto-documento[4] tem

por missão recriar e referenciar uma realidade que está ausente do museu (seja no tempo, seja no espaço), representando a sua "realidade original" (LOUREIRO, 2012, p.205).

Mairrese e Desvalles (2010, p.50) afirmam ainda que a musealização é o processo que transforma o objeto, ou o espaço, de forma que este possa viver no âmbito museológico. Isso ocorre por meio de uma cadeia operatória de procedimentos que a constituem, sendo elas: a seleção, a retirada do objeto de seu contexto original (retirada do objeto de sua circulação comum), a inserção em outro contexto, a conservação, a documentação, a tesaurização, a pesquisa, a preservação, a gestão e a exposição/comunicação (Ibidem, p.51).

Não podemos deixar de abordar aqui também o conceito de patrimonialização, que mencionamos acima. Segundo Claudino:

> *A patrimonialização é uma ação que tem como finalidade fomentar mecanismos de afirmação de uma determinada cultura e do seu patrimônio cultural, com a atribuição de valores, sentidos, usos e significados, voltados para um processo de revitalização e ativação das memórias passíveis de caírem no esquecimento. (CLAUDINO, 2013, p. 8)*

Em suma, este processo[5] corresponde ao ato de selecionar determinados fragmentos culturais e de memória[6] e construir um discurso de valor, de símbolo e de história sobre eles. Ela chancela a proteção e a importância de determinadas referências frente a outras, e ao reconhecê-las, determinados grupos são fortalecidos socialmente, economicamente e politicamente. Diante disso, devemos sempre ter em mente que a patrimonialização possui um caráter político.

Como bem nos lembra Mendonça (2014, s.p.), embora patrimonialização e musealização sejam processos semelhantes de institucionalização de bens culturais, com procedimentos e finalidades comuns[7], a patrimonialização não se dá exclusivamente no âmbito da perspectiva museológica, o que por sua vez acontece com a musealização. Ainda segundo ela, "o ato de musealizar o patrimônio historicamente tornou-se uma ferramenta auxiliadora e fomentadora do processo de patrimonialização", e assim temos que "a musealização [pode atuar] como um instrumento de patrimonialização".

Diante desse contexto reflexivo, o objetivo do presente artigo é desenvolver alguns apontamentos preliminares relativos à musealização como política de proteção patrimonial, principalmente no que diz respeito ao patrimônio edificado. Para tanto, discutiremos questões que, a nosso ver, estão diretamente ligadas a essa temática, como sua relação com as políticas públicas culturais e o reuso de edifícios históricos. Como estudo de caso, analisamos a criação do Museu de São Benedito nas dependências da igreja Nossa Senhora do Rosário (sendo esta um patrimônio edificado já institucionalizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional- IPHAN), ambos localizados na cidade de Vitória, ES.

Como nossos apontamentos neste trabalho têm como base um estudo de caso, julgamos

necessário a partir de agora apresentar um breve histórico sobre o Museu de São Benedito e a igreja Nossa Senhora do Rosário.

O MUSEU DE SÃO BENEDITO: PATRIMÔNIO E FÉ.

A primeira referência ao Museu de São Benedito[8] que encontramos nas fontes pesquisadas está em um comunicado interno de 17 de setembro de 1990 (nº004/1990 - 6ªDR/Minc/SPHAN). Nele a Srª. Carolina Abreu informa ao diretor do 6º DR-IPHAN, o Sr. Sabino Barroso, sobre uma visita técnica em Vitória, Espírito Santo, realizada pela Sr.ª Magaly Oberlaender, restauradora do DEPROT-IPHAN. Nesse documento Abreu sugere que o Museu de Arte Sacra seja instalado na igreja Nossa Senhora do Rosário, proposta essa que é apoiada por Oberlaender. A partir de então encontramos outros diversos documentos descrevendo ações por parte do órgão para a adaptação do espaço e implantação do Museu. Entre elas encontramos o envio de profissionais especializados e funcionários do SPHAN, como arquitetos, paisagistas, museólogos, conservadores e restauradores; a realização de obras de desapropriações de imóveis irregulares do entorno, restauração da imaginária e demais objetos do acervo, elaboração de projetos de acessibilidade, obras na estrutura do edifício (interno e externo), melhoramento da iluminação e tratamento paisagístico.

Vale lembrar que a igreja Nossa Senhora do Rosário teve seu valor reconhecido por meio de tombamento realizado em 1946 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e pela extensão posterior deste ato a todo seu acervo (isto na década de 1980).

A igreja é um dos exemplares da arquitetura colonial na cidade de Vitória que menos sofreu intervenções ao longo do tempo. Edificada em pedra e cal[9], em um terreno doado à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, a igreja teve sua estrutura principal construída em apenas dois anos, com a mão-de-obra dos negros membros da irmandade (CANAL FILHO, et al., 2010, p.30). Esta irmandade desempenhou um papel importante na sociedade capixaba, junto à irmandade de Nossa Senhora das Candeias, a irmandade do Menino Jesus de Nossa Senhora do Rosário e a irmandade de São Benedito, todas ligadas à igreja (Idem, p. 30). Elas realizavam festas e leilões cujo fundo arrecadado era empregado na compra de alforrias, na promoção de funerais e de sepultamos solenes dos seus membros.

A documentação pesquisada mostra ainda que mesmo depois de seu tombamento, a igreja esteve, por muitas vezes, em péssimo estado de conservação, sofrendo com infiltrações, infestações e abandono. Além disso, enfrentou também dificuldades em atender seu papel religioso quanto à realização de missas e demais ofícios cotidianos. Um exemplo desta ponderação é que em 1973 a administração da igreja deparava-se com dificuldades em encontrar um novo sacerdote (Jornal da Cidade, 1973).

Por tudo isso, conforme os documentos analisados demonstram, a criação do Museu de São Benedito veio não apenas reunir e proteger esse patrimônio sacro e artístico capixaba que se en-

contrava disperso. Ele foi criado também com o intuito de agregar uma nova função à igreja Nossa Senhora do Rosário de forma a restaurá-la em sua potencialidade informacional e integrá-la novamente à sociedade a que pertence. Dessa forma, seria possível promover sua manutenção não apenas para as gerações presentes, mas também para as futuras, por meio do uso consciente.

Esse emprego da musealização como forma de proteção do patrimônio, no caso do Museu de São Benedito, se mostra mais claro quando olhamos a documentação relativa à sua criação. Umas das motivações expressa nos projetos, correspondências, relatórios e ofícios redigidos tanto pelo IPHAN, quanto pelas demais instituições envolvidas, para a sua criação na igreja Nossa Senhora do Rosário está na capacidade que a instituição museológica teria de reunir esse acervo de arte sacra, guardando-o em um lugar seguro e ao mesmo tempo decodificando suas informações para então difundi-las.

Um dos exemplos que podemos mencionar para corroborar nossa análise é a justificativa apresentada no Projeto Implantação do Museu de Arte Sacra de Devoção de São Benedito, redigido em 1995, que diz:

> *Viabilizar a implantação do Museo [sic] de Arte Sacra e Devoção de São Benedito significa possibilitar o levantamento, a sistematização, e o acesso aos interessados e ao público em geral, à informação dispersa e à que se encontra guardada em precárias condições de conservação. Mais do que isso, significa realizar uma operação de salvamento dessa memória, para deleite e estudo, para informação e pesquisa. (PROJETO, 1995, p.1)*

Ou seja, a musealização desse acervo e a criação do Museu de São Benedito na igreja Nossa Senhora do Rosário, teve como intuito claro intensificar a proteção desses patrimônios e permitir seu acesso pela sociedade. Diante disso, entendemos que essas ações não foram atendidas apenas com o tombamento da igreja e de seu acervo. A nosso ver, essa capacidade acima mencionada não foi observada na mesma intensidade com a patrimonialização, afinal, mesmo depois de seu tombamento, a igreja e seu acervo sofreram por diversas vezes com situações de risco, como já mencionamos.

Tendo tudo isso em vista, nos cabe neste momento realizar ainda alguns apontamentos sobre políticas públicas culturais e o reuso de edifícios históricos em relação à musealização.

POLÍTICA PÚBLICA CULTURAL, REUSO E MUSEALIZAÇÃO.

Quando observamos nosso estudo de caso, identificamos que a criação do Museu de São Benedito tem relação direta com a questão da política pública e do reuso de edifícios históricos. Primeiramente precisamos definir o que é política pública.

A política pública surgiu como um "subcampo" das Ciências Políticas, no entanto, por seu caráter interdisciplinar e multidisciplinar, é trabalhada também por diversos outros campos de

conhecimento (SOUZA, 2006; LIMA, 2012). Ela pode ser voltada para diversas áreas específicas como a saúde, a educação, a geração de empregos e a cultura, que é o nosso foco neste trabalho. De uma maneira geral, o diferencial entre uma política governamental e uma política pública[10] está no fato de que nesta última o governo (Estado) não é o único decisor e ator responsável pelo desenvolvimento da política destinada ao que é público (LIMA, 2012, p.52).

Contudo, não estamos aqui falando de qualquer política pública, mas sim às voltadas para a área cultural com foco nos patrimônios e nos museus.

A criação do Museu de São Benedito, desde o início, foi de responsabilidade tripartide entre o IPHAN, a Prefeitura de Vitória e a Arquiepiscopal Irmandade São Benedito do Rosário, contando com financiamento de empresas privadas captadas por meio de projetos culturais. Além disso, o museu visa não apenas manter a memória da Irmandade e da igreja, como também divulgá-la para comunidade criando um espaço de informação e lazer. Por isso, sua criação se aplica nos parâmetros de uma política pública cultural de preservação e difusão patrimonial.

Ainda falando de política pública cultural, Fraga nos aponta questões muito pertinentes quando percebemos a musealização como parte de algo maior que a patrimonialização, estando estas no âmbito da política pública. Ela diz:

> *Conforme Warnier as políticas culturais baseiam-se em três constatações. Segundo a primeira, a indústria cultural tornou-se um ramo importante da economia, enquanto fator de desenvolvimento.* ***Os museus inserem-se aqui para além de sua dimensão identitária, pelo seu potencial turístico.*** *A segunda está relacionada com a mídia, pois essa permite que o Estado e grupos privados exerçam controle sobre a informação, através da propaganda política e das escolhas ideológicas. A terceira constatação é de que* ***a transmissão das tradições culturais se apóia no patrimônio para conservá-lo ou renová-lo****. Conseqüentemente, políticas culturais são elaborações das nações, das cidades, das regiões, de organizações nacionais e internacionais, por isso transfomam-se em um projeto político, econômico e cultural, tornando-se condição para o desenvolvimento. (FRAGA, 2004, p. 25, grifo nosso)*

Na citação acima temos dois pontos importantes para nossa análise. A primeira está na importância da conservação do patrimônio cultural para a transmissão de tradições, a definição de identidades e, por conseqüência, o crescente interesse dos governos e entidades não governamentais na manutenção e proteção patrimonial. Nisso destacamos o museu com sua potencialidade comunicacional e de proteção, sendo assim uma possibilidade de investimento para agentes públicos e privados. O segundo ponto está na potencialidade turística e econômica do museu nesse contexto de políticas públicas culturais, que fortifica suas potencialidades frente à sociedade e incentiva no investimento misto.

Ainda nesse âmbito, temos também as políticas de revitalização urbana que seguindo a via da economia e do turismo, aliada ao desenvolvimento sustentável, também colocam o museu e o

patrimônio em um lugar de destaque.

Embora o reuso[11] de edifícios históricos não seja uma novidade – como podemos comprovar por meio de textos emblemáticos como *Restauração de Viollet-le-Duc*, elaborado no século XIX, e *Catecismo da Preservação de Monumentos de Dvorák*, do século seguinte -, é no século XXI que ela tem ganhado força junto a política pública. Segundo Martins (2013, p.17) "a reconversão de edifícios históricos promove a requalificação das áreas urbanas centrais em que esses edifícios estão inseridos". Ele está relacionado a ações sociais, econômicas e culturais. Sendo esse o ponto de encontro com nosso trabalho.

A igreja Nossa Senhora do Rosário está localizada no que inicialmente foi um dos primeiros núcleos urbanos da região durante a colonização e que, com o tempo e o processo de modernização, se viu esvaziado e marginalizado. Esse processo é muito comum em antigos núcleos, como bem nos lembra Lima (2007, p.13), onde os edifícios perdem suas funções iniciais, mas ainda permanecem em sua materialidade. Ora, a criação de um museu em um desses edifícios históricos (neste caso a igreja Nossa Senhora do Rosário) é também uma forma de promover a revitalização desse centro desenvolvendo uma oferta cultural para os moradores da região, bem como fomentando um novo caminho turístico e econômico. Além, é claro, da já mencionada preservação patrimonial e manutenção da memória e identidade ligadas a essa parte da cidade.

De acordo com a bibliografia pesquisada, a criação de museus e a ação da musealização são algumas das formas possíveis de ação concreta onde o reuso está diretamente ligada à preservação patrimonial, inclusive na realidade brasileira. Assim como coloca Martins:

> [...] os patrimônios arquitetônicos restituídos, quando devolvidos à comunidade, com o seu sentido explícito, com sua carga de significados à mostra, cumprem muito bem seu papel. Principalmente, por meio dos edifícios reconvertidos em museus devido à sua potencialidade cultural e histórica. (MARTINS, 2013, p.16, grifo nosso)

A afirmação de Martins se aplica ao nosso estudo de caso. A criação do Museu de São Benedito nas dependências da igreja Nossa Senhora do Rosário, ao promover uma restauração tanto do patrimônio móvel, quanto do patrimônio edificado, tornou explicita sua "carga de significado", intensificada ainda graças à história e cultura trabalhadas sob a ótima museológica. Ela restituiu o edifício histórico para a comunidade que já há algum tempo só tinha acesso a ele, poucas vezes ao ano, em datas específicas de festividades religiosas como as festividades de São Benedito que acontecem uma vez ao ano.

CONCLUSÃO

A musealização tem a capacidade de fazer incidir sobre os bens e patrimônios já instituídos uma potencialidade ainda mais forte de comunicação e salvaguarda. Os museus e os patrimônios são mediadores, simbolicamente construídos, com o objetivo de por em relação e/ou em ligação,

elementos referenciais no pensamento humano. Além disso, eles interpretam esses construtos simbólicos, permitindo que a informação contida nos bens patrimonializados e musealizados possa ser comunicada para (e com) a sociedade através do tempo e das especificidades sociais. Por sua vez, seus processos de criação institucionalizam expressões e marcos, empoderando politicamente e economicamente os detentores desses bens.

Além disso, os museus e patrimônios possuem um potencial econômico e turístico que vem chamando atenção das políticas públicas. Entre essas questões temos o reuso que embora seja uma prática antiga, encontra na musealização uma forma não apenas de dar uma nova funcionalidade a um patrimônio edificado, mas também potencializa seu caráter histórico e identitário. Ao menos essa é a inferência que tivemos ao analisar o Museu de São Benedito. Sua criação não apenas fomentou um processo de restauração do patrimônio sacro capixaba ligado à irmandade de Nossa Senhora do Rosário e irmandade de São Benedito, mas também promoveu sua divulgação e o uso consciente da própria igreja Nossa Senhora do Rosário, dando-lhe vida.

Devemos ter em mente que quando trabalhamos com patrimônios culturais e museus não podemos ter uma postura inocente. Devemos estar cientes que eles são elementos de grande interesse do poder.

NOTAS

[1] "Um museu é uma instituição sem fins lucrativos, permanente a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberto ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exibe o patrimônio tangível e intangível da humanidade e seu ambiente para fins de educação, estudo e diversão". (ICOM, 2007, s.p., tradução nossa).

[2] "Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento". (IBRAM, 2009, s.p.).

[3] Alguns pesquisadores questionam essa idéia de "institucionalização da memória", negando-a. No entanto, defendemos sim que esse foi, e ainda é, parte do processo de patrimonialização e musealização, vide os museus históricos e suas narrativas sobre as memórias nacionais.

[4] Essa idéia faz referência à noção de documento-monumento de Le Goff (1990, p. 545), em que a abordagem científica do objeto permite a recuperação do documento pela memória coletiva. Podemos afirmar que os objetos patrimonializados e/ou musealizados são documentos na medida em que os percebemos em sua potencialidade de fornecer informações. Ou seja, a partir do

momento que os "lemos" de forma crítica, fazemos incidir sobre eles diversos questionamentos e assim, os bens passam a se comportarem como uma espécie de prova (LE GOFF, 1990, p. 537). A palavra documento vem do latim documentum, que por sua vez deriva-se do termo docere (ensinar), e significa "prova". Ainda hoje, se procurarmos em dicionários comuns de língua portuguesa uma definição para a palavra documento, encontraremos algo semelhante à sua essência inicial: "título que prova algo" (LE GOFF, 1990, p. 537; BENCHIMOL; PINHEIRO, 2009, 2439).

[5] Inicialmente, a patrimonialização era entendida com um processo de reconhecimento de um valor intrínseco de um determinado bem que o destacava dos demais. Hoje, partimos da noção de valoração, em que são os homens (em sua capacidade intelectual, política e historicizante) que seleciona e faz incidir determinados valores sobre esses bens.

[6] Esses fragmentos são na verdade o que chamamos de Referências Culturais. Nas palavras de Arantes (2001, p.130-131) "no caso do processo cultural, referências são as práticas e os objetos por meio dos quais os grupos representam, realimentam e modificam a sua identidade e localizam a sua territorialidade. [...] são sentidos atribuídos a suportes tangíveis ou não". Já, segundo Londres (2000, p.13-14), que possui uma visão mais material dessas, o conceito de referência cultural está fundamentada na idéia de diversidade e de produção de sentidos e valores, ou seja, determinados elementos comuns na vida de um grupo social passam por um processo de "ressemantização", servindo de objeto referente para a "representação coletiva" deste grupo e por conseguinte, para identidade dos indivíduos que o integram e para a região que habitam.

[7] Sendo elas a valorização seletiva do objeto, a atribuição de valor de bem cultural a uma referência cultural e a associação à forma de construção de narrativas sobre determinados grupos e temáticas.

[8] Durante o processo de formação do museu, muitas nomenclaturas foram utilizadas para designar o mesmo. Ora ele é chamado de Museu de Arte Sacra e Devoção de São Benedito, outras vezes como Museu de Arte Sacra do Rosário, Museu de São Benedito ou apenas Museu de Arte Sacra. Entendemos aqui que mesmo com a mudança de nome, todos representam o mesmo museu e, assim, procuramos aqui unificar sua identificação por meio da nomenclatura atual: Museu de São Benedito.

[9] Sistema construtivo característico da arquitetura colonial brasileira, principalmente utilizada em edifícios religiosos. Outros sistemas também existiam nesse período como a taipa de pilão, o adobe, entre outros. No caso da igreja Nossa Senhora do Rosário, a paredes na nave e capela mor (primeiras estruturas a serem construídas) foram erguidas "em pedra argamassada com cal de conchas" (CANAL FILHO, et. al., 2010, p.36).

[10] Lima nos apresenta duas visões principais possíveis. A Abordagem Estadista afirma que a liderança de decisão das políticas públicas está nos atores estatais. Já a Abordagem Multicêntrica não

se importa com quem faz a política, mas sim "na origem do problema a ser enfrentado" (LIMA, 2012, p.51).

[11] Entendemos aqui o termo reuso como sinônimo de reutilização, reabilitação e reconversão sendo este último definido como: "o conjunto de intervenções arquitetônicas que visam, principalmente, a atualizar o acervo construído, viabilizando-lhe a utilização para novo fim, uma vez respeitadas as características fundamentais da construção" (MARTINS, 2013, p.12) . Assim sendo, o reuso de patrimônio edificado aqui está diretamente ligado com as idéias de revalorização, revitalização e reapropriação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Antônio A.. Patrimônio Imaterial e Referências Culturais. In: Revista Tempo Brasileiro, out-dez, nº 147, 2001, Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro.

BENCHIMOL, Alegria; PINHEIRO, Lena Vânia Ribeiro. Objeto etnográfico como documento e informação. In: ENANCIB 2009 - ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO (10), 2009, João Pessoa. Anais X ENANCIB 2009, GT 9 - Museu, Patrimônio e Informação. João Pessoa: ANCIB, PPGCI-UFPB, 2009. p. 2436-2450.

CANAL FILHO, et. al.. A Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Vitória: Edufes, 2010.

CLAUDINO, Creusa Aparecida. O conceito de patrimônio e patrimonialização da cultura: considerações sobre educação patrimonial no âmbito dos museus. In: Revista Eletrônica de Tecnologia e Cultura, ed. 13, p. 6-15, out. 2013. Disponível em: < http://www.revista-fatecjd.com.br/retc/index.php/RETC/article/download/160/pdf>. Acesso em: 30 jan. 2014

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. Conceptos claves de museología. Paris: Armand Colin, 2010.

FRAGA, Thais Gomes. Os subterrâneos emerge: a institucionalização da cultura e a temporada dos museus no Rio Grande do Sul (1987-1991). [Dissertação de Mestrado]. Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2004. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/11392/000613695.pdf?sequence=1>. Acesso em: 29 jul. 2014.

IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus. O que é museu. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/os-museus/o-que-e-museu/>. Acesso em: 20 nov. 2011.

ICOM – International Council of Museums. Museum definition. Áustria: ICOM: 2007. Disponível em: <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>. Acesso em: 20 nov. 2011.

IGREJA do Rosário, Patrimônio Histórico de 200 anos, esquecido. Jornal da Cidade, Vitória [s.p.], 8 jul. 1973.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: _____. História e Memória. Campinas: UNICAMP, 1990.

LIMA, Waner Gonçalves. Política pública: discussão de conceitos. In: Interface, Porto Nacional, n.05, out. de 2012. Disponível em: <http://revista.uft.edu.br/index.php/interface/article/viewFile/370/260>. Acesso em: 29 jul. 2014.

LOUREIRO, Maria Lucia de N. M. Preservação in situ x ex situ: reflexões sobre um falso dilema. In: ASENSIO, Mikel; ASENJO, Elena; CASTRO, Yone (Eds.). SIAM - Series de Investigación Iberoamericana en Museología. Criterios y Desarrollos de Musealización. Madrid, año 3, v.7, 2012. p.203-213.

MARANDA, Lynn; EMERITA, Curator. Museology: back to the basics. In: XXXII Icofom Annual Symposium. Museology: Back to basics. Study Series, Issue 38, Working papers. ICOM's International Committee for Museology. Morlanwelz: Mariemont, 2009. p.251-258.

MARTINS, Antonio Carlos. Arquitetura De Museus: Articulando Saberes. In: XIV Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação. ENANCIB 2013. Informação e interação: Ampliando perspectivas para o desenvolvimento humano. GT 9 – Museu, Patrimônio e Informação. Universidade Federal de Santa Catarina, 29 de outubro de 2013 – 01 de novembro de 2013. Disponível em:<http://enancib.sites.ufsc.br/index.php/enancib2013/XIVenancib/paper/viewFile/232/212>. Acesso em: 29 jul. 2014.

MENDONÇA, Elizabete de Castro. Aula ministrada na disciplina Informação e Documentação Museológica I da Graduação em Museologia, em de 15 de fevereiro de 2014

PROJETO Implantação do Museo de arte Sacra e Devoção de São Benedito. Vitória: [s.n.], 1995.

SCHEINER, Teresa. Museologia e interpretação da realidade: o discurso da História. In: Symposium Museology as a field of study: Museology and History. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES – ISS 35. Alta Gracia, Cordoba: 2006. p. 53-60

SOUZA, Celina. Políticas Públicas: uma revisão da literatura. In: Sociologias, Porto Alegre, ano 8, n. 16, jul/dez 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/soc/n16/a03n16>. Acesso em: 29 jul. 2014.

OS SISTEMAS DE MUSEUS - CONSTRUÇÃO DE UMA POLÍTICA PÚBLICA PARA O SETOR MUSEOLÓGICO NO BRASIL, EM MINAS GERAIS E EM OURO PRETO, EXPERIÊNCIAS E MODELOS DE GESTÃO NAS TRÊS ESFERAS DE GOVERNO

Gilson Nunes
gilson@ufop.br

Pretende-se apresentar de forma sumária a construção das políticas públicas para o setor museológico no Brasil, no estado de Minas Gerais e no município Ouro Preto, enfocando as experiências nestas três esferas de governo representadas principalmente quanto às opções adotadas para constituição e gestão de seus sistemas de museus e legislações.

Palavras Chave: Museus, Política Pública, Brasil, Minas Gerais, Ouro Preto.

INTRODUÇÃO

Do primeiro museu brasileiro, criado ainda em meados do século XVII, em Pernambuco, durante o período da dominação holandesa até o estabelecimento da atual Política Nacional de Museus vão se passar mais de três séculos. A seguir, apresentamos um painel das tentativas de criação e consolidação de uma política pública para o setor de museus, com seus avanços e recuos, e de um recorte deste autor, que não pretende esgotar o assunto, mas apenas destacar fatos que lhe parecem mais significativos no processo de construção desse campo.

Particularmente neste painel serão apresentadas de forma sumária a construção destas políticas públicas no Brasil, ou seja, na esfera do governo federal, em Minas Gerais, como um exemplo na esfera estadual e em Ouro Preto, na esfera municipal, enfocando as experiências adotadas nestes entes da federação para a constituição de seus sistemas de museus e legislações.

DE UM MUSEU HOLANDÊS AO ESTATUTO DE MUSEUS – A POLÍTICA NACIONAL DE MUSEUS

A invasão holandesa na colônia portuguesa no século XVII implantou em Pernambuco um museu, jardim botânico e zoológico (BRASIL, 2005). Emblematicamente, a constatação de que o primeiro museu brasileiro, ainda que não exista atualmente, seja de origem holandesa em uma colônia portuguesa talvez revele a diferença conceitual destas duas nações para o processo civilizatório brasileiro.

Quase um século depois, apenas na segunda metade do século XVIII, surgiria, no Rio de Janeiro, uma instituição na colônia portuguesa que poderia ser designada como um museu. Tratava-se da Casa dos Pássaros, instituição que atuava como um museu de história natural responsável pela coleta, preparação e envio a Portugal de exemplares taxidermizados da fauna brasileira, atu-

ando por cerca de vinte anos (BRASIL, 2005).

Com a fuga da Família Real Portuguesa e boa parte de sua corte, após a invasão napoleônica e chegada ao Brasil em 1808, passam a ser criadas diversas instituições no país, inclusive o Museu Real, no ano de 1818.

Desde a sua criação, o Museu Real teve sedes e denominações diferentes, atualmente, designado como Museu Nacional, pertencente à Universidade Federal do Rio de Janeiro, considerado o museu mais antigo do país em funcionamento.

O século XIX termina com o país possuindo cerca de onze museus (IBRAM, 2011), destacando-se para citar alguns, a criação do Museu do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1838 e da Sociedade Filomática de 1866, que daria origem ao Museu Paraense Emílio Goeldi.

Nos séculos seguintes, naturalmente, diversos museus são implantados, chegando-se hoje, ao número de quase 3.500 instituições.

No contexto da política governamental para o setor, chamamos a atenção para os esforços que redundaram na criação do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro. Resultante de uma campanha de mobilização da opinião pública, liderada pelo jornalista e historiador Gustavo Barroso, o museu acabou por ser implantado por ocasião das comemorações do centenário da Independência em 1922. Tem-se, assim, a criação de uma instituição concebida conceitualmente para ser um museu da memória histórica nacional (BRASIL, 2005).

Deste gesto emblemático no campo museal, surge, ainda, o primeiro curso para formação na área, quando em 1932 foi estabelecido o curso de museus, origem do primeiro curso de graduação em museologia do Brasil, atualmente, oferecido pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Outra ação marcante decorrente da implantação do Museu Histórico Nacional foi a criação da Inspetoria de Monumentos Nacionais em 1934, que chegou, inclusive, a fazer intervenções em alguns chafarizes da cidade de Ouro Preto, Minas Gerais.

Fruto de outro processo de construção política, em 1937 foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atualmente denominado Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Uma das primeiras instituições governamentais dedicadas à gestão da cultura e, principalmente, fomentadora da política de patrimônio que, por vários anos, desenvolveu ações na área dos museus.

Na sequência de criação do então SPHAN, foram implantados, pelo governo federal, os vários museus nacionais, incluindo o Museu da Inconfidência em Ouro Preto.

Evidentemente, diversos outros museus foram se instalando país afora por iniciativa de outros órgãos do próprio governo federal, dos governos estaduais e municipais e por meio de associações, fundações e outras organizações.

Dentre tantos fatos a serem mencionados, como a implantação de outros museus, a realização de inúmeros fóruns, congressos e seminários, a ação a se destacar foi a mobilização e luta pela regulamentação da profissão de museólogo, o que viria a acontecer em 1984 com a promulgação de uma Lei Federal nº7.287 e o Decreto nº91.775 de regulamentação no ano seguinte.

Com o término da ditadura militar, instalada com o golpe de estado de 1964, e o processo de redemocratização, a área da cultura passa a contar com um ministério específico, criado em 1985.

No contexto do Ministério da Cultura surge a proposta de implementação do Sistema Nacional de Museus em 1986, com os respectivos Sistemas Estaduais visando a articulação das instituições museológicas (MOURÃO, 1994).

Com a primeira eleição direta após a ditadura, o programa do novo governo previa a fusão ou extinção de diversos órgãos, desta forma, o Ministério da Cultura foi transformado em Secretaria Nacional de Cultura no ano de 1990, sendo diversas de suas ações desarticuladas, como a iniciativa da implantação do Sistema Nacional de Museus.

Iniciativa semelhante somente iria ocorrer mais de dez anos depois. Em 2003, o governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva no início do seu mandato cria-se o Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU) no âmbito do IPHAN. Uma das primeiras iniciativas desse departamento foi o estabelecimento da Política Nacional de Museus (PMN), cujo lançamento ocorre no Dia Internacional de Museus, 18 de maio, no emblemático Museu Histórico Nacional, no mesmo ano. Essa política representou uma ação inovadora na área museal, compreendendo a importância dos museus na vida cultural e social brasileira que, em 2004, redundou na criação do Sistema Brasileiro de Museus.

Apesar de alguma dificuldade e limitações na implementação de algumas atividades decorrentes das diretrizes da PNM, naturais na administração pública, o sucesso no conjunto destas ações desenvolvidas permitiram que o DEMU, em articulação com outras instâncias do governo e setores do campo museal, transformasse uma política de governo, limitada cronologicamente pelo mandato do governante, em uma política de Estado, cujas diretrizes centrais e programas prioritários têm continuidade (NUNES, 2011).

O cenário de configuração de uma política de Estado foi atingido no início de 2009, com a aprovação, pelo Congresso Nacional e sanção presidencial, de duas leis que instituíram o Estatuto dos Museus, marco regulatório para o setor e a legislação que implantou mais uma autarquia no âmbito do Ministério da Cultura, o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM (NUNES, et. al. 2013).

O Estatuto dos Museus ou a Lei Federal 11.904/2009 foi fruto da mobilização e articulação da equipe do então DEMU junto ao poder legislativo em particular à Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados contando também com o apoio de profissionais do setor museológico (TOLENTINO, 2007).

Assim, como no plano federal, a transformação do Ministério da Cultura em secretaria refletiu na paralização da implementação do Sistema Nacional de Museus. Nos estados essa falta de articulação também se evidenciou.

Poucos estados viriam a dar seguimento e implementariam o respectivo Sistema de Museus, como o Estado do Rio Grande do Sul, que o instalou em 1991.

O CONCEITO DE SISTEMA DE MUSEUS NA LEI FEDERAL 11.904/2009

Dentre diversas contribuições ao setor museológico, a Lei do Estatuto dos Museus regulamenta-o, apresentando inclusive uma definição de instituição museológica bem como os requisitos legais para sua criação, fusão ou extinção (NUNES, et. al. 2013).

O Estatuto obriga os museus a estabelecerem uma sistemática de planejamento por meio da elaboração do Plano Museológico, atribuindo a competência ao profissional museólogo para fazê-lo. Também na gestão o texto legal atribui ao poder público ou às instituições mantenedoras a obrigação pela manutenção dos respectivos museus, inclusive com a destinação de equipe técnica especializada, donde interpreta-se a presença do museólogo (NUNES, et. al. 2013).

No tocante aos sistemas de museus a legislação incorpora o texto do Decreto Presidencial n. 5.264, de 5 de novembro de 2004 que instituiu o Sistema Brasileiro de Museus. Além disso, a nova legislação conceitua este tipo de rede de museus integrada ao poder público nas diversas esferas de governo e, portanto, prevê a criação dos sistemas estaduais e municipais de museus bem como aos respectivos Estatutos de Museus (NUNES, et. al. 2013).

Pela lei os sistemas se configuram como uma rede organizada de instituições museológicas, baseado na adesão voluntária e que visa à coordenação, articulação, à mediação, à qualificação e à cooperação entre os museus integrantes (NUNES, et. al. 2013).

O Estatuto dos Museus atribui as seguintes finalidades aos sistemas de museus:

> *I – apoiar tecnicamente os museus da área disciplinar e temática ou geográfica com eles relacionada;*
>
> *II – promover a cooperação e a articulação entre os museus da área disciplinar e temática ou geográfica com eles relacionada, em especial com os museus municipais;*
>
> *III – contribuir para a vitalidade e o dinamismo cultural dos locais de instalação dos museus;*
>
> *IV – elaborar pareceres e relatórios sobre questões relativas à museologia no contexto de atuação a eles adstrito;*
>
> *V – colaborar com o órgão ou entidade do poder público competente no tocante à apreciação das candidaturas ao Sistema Brasileiro de Museus, na promoção de programas e de atividade e no acompanhamento da respectiva execução. (BRASIL, 2012).*

Verifica-se, portanto o forte papel de articulação desta rede de museus, tanto em função da

área disciplinar das instituições, de sua temática ou de sua distribuição geográfica.

Aos sistemas de museus é atribuída ainda a responsabilidade da elaboração de pareceres e relatórios sobre questões relativas à museologia no contexto de atuação.

Para o desempenho de suas funções os sistemas os sistemas de museus no Brasil possuem normalmente em sua constituição um órgão consultivo e outro executivo.

O órgão consultivo é chamado de Comitê ou Conselho Gestor. Trata-se de um colegiado de representantes dos museus e do setor museológico de forma mais ampla que discutem e definem as diretrizes, as ações a serem desenvolvidas pelo sistema de museus.

O órgão executivo designado como Coordenação, realiza exatamente a coordenação do Sistema de Museus, executando, encaminhando e articulando as ações propostas pelo Comitê ou Conselho Gestor.

O MODELO DE GESTÃO DO SISTEMA BRASILEIRO DE MUSEUS

Inicialmente instituído pelo Decreto Presidencial n. 5.264/2004, o Sistema Brasileiro de Museus (SBM), instância sucessora do Sistema Nacional de Museus de curta existência na década de 1980, continua previsto pela Lei Federal 11.904/2009 tendo a composição de seu Comitê Gestor ampliada de acordo com o descrito no Decreto Presidencial n. 8.124, de 17 de outubro de 2013.

O decreto também delega ao IBRAM a competência de coordenar o SBM de uma forma geral, ou seja, o órgão executivo, e ao presidente da autarquia a função de presidir o Comitê Gestor desse sistema.

Desta forma de acordo com o decreto n. 8.124/2013 a composição do órgão consultivo do SBM denominado de Comitê Gestor passou a ter as representações dos seguintes órgão e entidades:

I – um do Ministério da Cultura;
II – um do Ministério da Educação;
III – um do Ministério da Defesa;
IV – um do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação;
V – um do Ministério do Turismo;
VI – um do Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão;
VII – um do Ministério do Meio Ambiente;
VIII – um do Ibram;
IX – um da Fundação Biblioteca Nacional;
X – um do Arquivo Nacional;
XI – um dos sistemas estaduais de museus;
XII – um dos sistemas municipais de museus;
XIII – um do Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus;
XIV – um do Conselho Federal de Museologia;
XV – um da Associação Brasileira de Museologia;

XVI – um da Associação dos Arquivistas Brasileiros;

XVII – um do Conselho Federal de Biblioteconomia;

XVIII – um da Associação Brasileira de Conservadores – Restauradores de Bens Culturais;

XIX – um da Federação de Amigos de Museus do Brasil;

XX – um da Associação Brasileira de Antropologia;

XXI – um de entidade representativa dos museus privados, de âmbito nacional;

XXII – um de entidade representativa dos ecomuseus e museus comunitários, de âmbito nacional; e

XXIII – dois de instituições universitárias relacionadas à área de Museologia. (BRASIL, 2013)

Com uma composição tão ampla possuindo vinte e quatro membros indicados por ministérios, autarquias e fundações do Ministério da Cultura, conselhos e associações profissionais, representantes de museus e universidades, podemos afirmar que o Comitê Gestor do SBM é um exemplo de órgão consultivo de representação diversificada.

MINAS GERAIS UMA POLÍTICA PÚBLICA AINDA EM CONSOLIDAÇÃO

Em Minas Gerais, o desenvolvimento de uma política estadual para o setor começou a ganhar relevância com a criação da Superintendência de Museus e outros acervos no âmbito do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (IEPHA) em 1979, iniciando o processo de assessorias a museus no interior.

Em 1984, a Superintendência de Museus passa a fazer parte da estrutura diretamente ligada à Secretaria de Cultura de Minas Gerais, iniciando, anos depois, importantes ações como o cadastramento de museus e lançamento de publicações como o Caderno de Diretrizes Museológicas.

Nas décadas seguintes, influenciados pela PNM, organizam-se encontros estaduais de museus e as articulações concretas para a instalação do Sistema Estadual de Museus de Minas Gerais (SEMMG), formalmente constituído pelo Decreto Estadual n. 45.236, de 04 de dezembro de 2009, mas com início de atividades apenas três anos depois. No entanto, esse sistema ainda está longe de cumprir a missão atribuída a esse organismo na legislação federal.

Portanto, comparativamente aos níveis de ação do governo federal na articulação, fomento e visibilidade para as mais de 3.000 instituições museológicas no território nacional, o governo estadual necessita ainda desenvolver muito sua política para atingir um nível comparável à PNM que beneficie os mais de 360 museus presentes no Estado.

Tal qual como ocorre com diversos textos legais, e em consonância com o determinado na Lei Federal do Estatuto dos Museus, o deputado Dinis Pinheiro propôs em 2011 de forma independente o Projeto de Lei que instituiu o Estatuto dos Museus de Minas Gerais, Lei 21.141, aprovado pela Assembleia Legislativa em 2013 e sancionado pelo Governador em 2014.

O MODELO DE GESTÃO DO SISTEMA ESTADUAL DE MUSEUS DE MINAS GERAIS

O decreto de criação do Sistema Estadual de Museus de Minas Gerais, determina que caberá à Secretaria de Estado de Cultura (SEC), por meio da Superintendência de Museus e Artes Visuais (SUMAV), a coordenação do SEMMG (MINAS GERAIS, 2009).

Assim como no caso do SBM o órgão executivo do SEMMG é assumido pelo gestor da instância estadual de desenvolvimento da política pública de museus, no caso a SUMAV.

O órgão consultivo do SEMMG, ou seja, o comitê gestor, presidido pelo Diretor da SUMAV é composto por representantes de órgãos e entidades públicos e privados, cuja composição e as normas de funcionamento serão fixadas em Regimento (MINAS GERAIS, 2009).

Para tanto a SUMAV realizou uma reunião no dia 22 de agosto de 2011 da Comissão Estadual de Museus, que reunia profissionais do setor, para definir a composição do comitê gestor SEMMG, que a partir de então ficou com a seguinte composição:

> *I – um coordenador da Superintendência de Museus e Artes Visuais / SEC, que o presidirá;*
>
> *II – um representante da Superintendência de Interiorização / SEC;*
>
> *III – um representante da Superintendência de Fomento /SEC;*
>
> *IV – um representante do Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico – IEPHA;*
>
> *V – um representante do Circuito Cultural Praça da Liberdade;*
>
> *VI – um representante do Ministério da Cultura – MINC;*
>
> *VII – um representante do Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM*
>
> *VIII – um representante do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN*
>
> *IX – um representante da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte,*
>
> *X – dois representantes dos Sistemas Municipais de Museus;*
>
> *XI – um representante de instituições universitárias relacionadas à Museologia no Estado;*
>
> *XII – um representante da área museológica da Região de Planejamento Central;*
>
> *XIII – um representante da área museológica das Regiões de Planejamento Norte de Minas e Noroeste de Minas;*
>
> *XIV – um representante da área museológica da Região de Planejamento Triângulo e Alto Paranaíba;*
>
> *XV – um representante da área museológica da Região de Planejamento Sul de Minas;*
>
> *XVI – um representante da área museológica da Região de Planejamento Zona da Mata;*
>
> *XVII – um representante da área museológica da Região de Planejamento Jequitinhonha / Mucuri;*
>
> *XVIII – um representante da área museológica da Região de Planejamento Centro-oeste de Minas;*
>
> *XIX – um representante da área museológica da Região de Planejamento Rio Doce. (MINAS GERAIS, 2013)*

Cumprindo o estabelecido no decreto estadual, assegurando a participação de representantes de órgãos e entidades públicos e privados, a composição do Comitê Gestor do SEMMG procurou além da representatividade das instituições, possibilitar a participação de museus das diversas regiões administrativas do estado. Portanto consideramos o Comitê Gestor do SEMMG um exemplo de órgão consultivo de representação regional.

A POLÍTICA MUNICIPAL DE MUSEUS EM OURO PRETO E SUAS CONTRIBUIÇÕES

Embora a complexidade de se articular os museus em um território municipal seja conceitualmente e operacionalmente muito menor do que quando comparado a territórios de grandes dimensões, como é o caso do próprio estado de Minas Gerais e do Brasil. O Sistema de Museus de Ouro Preto (SMOP) inova em relação aos outros dois sistemas já mencionados no seu modelo de gestão.

O SMOP é resultado da união dos museus da cidade que em 2004 iniciaram algumas atividades em conjunto como um grupo informal com a denominação de Fórum de Museus de Ouro Preto.

Como a instância municipal de articulação e representação dos museus da cidade o SMOP foi institucionalizado pela Lei Municipal N° 305 de 07 de dezembro de 2006 e atualmente é composto por 13 instituições museológicas.

Além da realização anual de uma programação integrada na Semana Nacional e na Primavera de Museus, a produção de folheteria apresentando o circuito de instituições museológicas da cidade, a manutenção de um site na Internet, a realização de várias oficinas de capacitação dos funcionários e comunidade em geral e o lançamento de informativos com as atividades dos museus, o SMOP acaba de discutir a aprovar uma série de resoluções.

Essas resoluções propõem normas e procedimentos de referência sobre valores de ingressos e atendimento às escolas públicas. Declara a necessidade do poder público e das instituições mantenedoras proverem os museus de profissionais museólogos e finalmente estabelecem procedimentos de referência sobre visitas oficiais, de jornalistas e realização de evento, orientando às secretarias do município ao correto encaminhamento de solicitações aos museus que operam na cidade.

O MODELO DE GESTÃO DO SISTEMA DE MUSEUS DE OURO PRETO

Em Ouro Preto, ao invés da coordenação do sistema ser confiada a um técnico ou político nomeado pelo chefe do Poder Executivo ou um de seus secretários, a legislação garante esta escolha ao Conselho Gestor, ou seja, ao órgão consultivo, que é constituído, em sua maioria, por representantes dos museus instalados no município. Portanto, os avanços, sucessos ou eventualmente falhas e fracassos na articulação e desenvolvimento da política municipal para os museus

está diretamente relacionada ao maior ou menor interesse e compromisso das lideranças de cada instituição para o desenvolvimento desta política.

Portanto o órgão executivo do SMOP diferente do modelo do SBM e do SEMMG é exercido por uma coordenação colegiada de três membros (OURO PRETO, 2006) ao invés de apenas um profissional como no caso federal e estadual. E pelo fato da coordenação do órgão executivo do SMOP ser eleita dentre os membros do órgão consultivo, isto é, do Conselho Gestor do Sistema dentre seus membros (OURO PRETO, 2006).

A composição do órgão consultivo, denominado Conselho Gestor do SMOP também se difere significativamente das outras redes analisadas nesse texto:

> *I - Um representante titular e outro suplente do Museu Aleijadinho;*
>
> *II - Um representante titular e outro suplente do Museu de Arte Sacra de Ouro Preto;*
>
> *III - Um representante titular e outro suplente do Museu Casa dos Contos;*
>
> *IV - Um representante titular e outro suplente do Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP);*
>
> *V - Um representante titular e outro suplente do Museu Casa Guignard;*
>
> *VI - Um representante titular e outro suplente do Museu do Chá do Parque Estadual do Itacolomi;*
>
> *VII - Um representante titular e outro suplente do Museu da Inconfidência;*
>
> *VIII - Um representante titular e outro suplente do Museu do Oratório do Instituto Cultural Flávio Gutierrez;*
>
> *IX - Um representante titular e outro suplente do Museu da Pharmacia da Escola de Farmácia da UFOP;*
>
> *X - Um representante titular e outro suplente do Museu das Reduções;*
>
> *XI - Um representante titular e outro suplente do Ecomuseu da Serra de Ouro Preto;*
>
> *XII - Um representante titular e outro suplente do Museu Aberto Cidade Viva do Instituto Cultural da Associação Comercial, Industrial e Agropecuária de Ouro Preto;*
>
> *XIII - Um representante titular e outro suplente da Prefeitura Municipal de Ouro Preto lotados nas Secretarias Municipais de Cultura e Turismo e/ou Patrimônio. (OURO PRETO, 2006).*

Como já mencionado, valendo-se da possibilidade de articular os museus em um território relativamente exíguo e com um número abaixo de duas dezenas de instituições no âmbito municipal, o órgão consultivo deste sistema, o Conselho Gestor, é formado diretamente por membros de todos os museus da cidade além de um representante de secretarias afins da Prefeitura Municipal (OURO PRETO, 2006).

Com a criação do Museu Casa dos Inconfidentes, o único museu da prefeitura municipal, e sua aprovação pelo Conselho Gestor do SMOP, a instituição museológica passou a compor o órgão consultivo do sistema sendo seu representante o décimo quarto membro.

Com essas características o Conselho Gestor do SMOP é um exemplo de órgão consultivo de representação direta e universal, onde cada museu da cidade que possui igual peso nas decisões desse colegiado independente da tipologia, estrutura, ou instituição mantenedora.

COMPARAÇÃO ENTRE O MODELO DE GESTÃO DOS SISTEMAS DE MUSEUS

Procurando sistematizar as informações apresentadas e os conceitos propostos na comparação entre o Modelo de Gestão do Sistema Brasileiro de Museus (SBM), Sistema Estadual de Museus de Minas Gerais (SEMMG) e Sistema de Museus de Ouro Preto (SMOP), apresenta-se a tabela abaixo.

Tabela I - Comparação entre o Modelo de Gestão dos Sistemas de Museus

Sistema de Museus	Documento de Criação	Órgão Executivo	Órgão Consultivo	N. Membros do Órgão Consultivo
SBM	Decreto	01 membro	Diversificado	24
SEMMG	Decreto	01 membro	Regional	20
SMOP	Lei	03 membros	Universal	14

A sistematização das informações demonstra que na prática a composição do órgão consultivo do sistema de museus seja do tipo de representação diversificado, regional ou universal deve ficar próxima ao número de vinte membros, objetivando viabilizar efetivamente a realização das reuniões.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No plano federal e estadual, a coordenação dos respectivos sistemas é dependente da maior ou menor capacidade de trabalho e articulação dos gestores e equipes dos órgãos responsáveis pela política de museus.

Seguindo o mesmo movimento da Assembleia Legislativa de Minas Gerais, a Câmara Municipal de Ouro Preto também passou a discutir em 2013 o Projeto de Lei do Estatuto dos Museus da cidade. A diferença com o caso estadual está no fato da proposta ter sido debatia, emendada e encaminhada pelo Sistema de Museus do município, a partir do trabalho de conclusão de curso da Museóloga Raiany Aparecida da Silva, formada pela Universidade Federal de Ouro Preto, com a orientação deste autor.

As diferentes opções nos modelos implantados dos sistemas de museus são fruto das trajetórias das políticas praticadas em cada esfera de governo bem como na quantidade de museus e do território a ser articulado neste tipo de rede.

Dentre outros benefícios espera-se que todo este aparato legal e a constituição efetiva dos sistemas de museus possibilitem aos gestores públicos e aos profissionais do setor utilizá-las para

alcançar a perenidade das políticas públicas na área dos Museus em todas essas esferas governamentais, transformando-as em políticas de Estado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL, Política Nacional de Museus Relatório de Gestão 2003/2004. Brasília. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Departamento de Museus e Centros Culturais. Minc/IPHAN/Demu, 72p, 2005.

BRASIL, Decreto Presidencial n. 8.124, de 17 de outubro de 2013. Regulamenta o Estatuto de Museus e a Criação do Instituto Brasileiro de Museus. Disponível em: <>. Acesso em: 22/04/2014.

BRASIL, Lei n. 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso em: 03/03/2014.

IBRAM, Instituto Brasileiro de Museus, Museus em Números. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011.

MINAS GERAIS, Decreto Estadual n. 45.236, de 04 de dezembro de 2009. Institui o Sistema Estadual de Museus de Minas Gerais e dá outras providências. Disponível em: <http://ws.mp.mg.gov.br/biblio/informa/111212787.htm>. Acesso em: 01/03/2013.

MINAS GERAIS, Regimento do Comitê Gestor do Sistema Estadual de Museus de Minas Gerais – SEMMG, Belo Horizonte, 2013.

MOURÃO, Rui, A Nova Realidade do Museu, Museu da Inconfidência, Ouro Preto, 1994.

NUNES, Gilson Antônio, Perspectivas para a continuidade da Política Nacional de Museus. Revista Museu, 2011. Disponível em: http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=31366. Acesso em: 25/09/2012.

NUNES, Gilson Antônio, OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos, O Estatuto de Muesus e a Política Pública Federal na Perspectiva da Inclusão Social. In Seminário de Pesquisa em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola. Organização Marcus Granato e Tereza Scheiner, Museu de Astronomia e Ciências Afins: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013, 2v p 38-47..

OURO PRETO, Lei Municipal N° 305 de 07 de dezembro de 2006. Institui o Sistema de Museus de Ouro Preto. Ouro Preto, 2006.

TOLENTINO, Átila Bezerra, Políticas públicas para museus: o suporte legal no ordenamento jurídico brasileiro, Revista CPC, São Paulo, n.4, 2007.

DOS OBJETOS AOS SUJEITOS: DESLOCAMENTOS DA EDUCAÇÃO E DA MUSEOLOGIA NO MOVIMENTO DA DEMOCRATIZAÇÃO DOS MUSEUS

Lana Mara de Castro Siman
lanacastrosiman@gmail.com

Kelly Amaral de Freitas
moinhosocial@gmail.com

Este texto discorre sobre o processo de democratização dos museus brasileiros, considerando os artigos 215 e 216 da Constituição Federal do Brasil de 1988, as políticas públicas voltadas para o setor museológico, a Museologia e o Movimento Internacional da Nova Museologia. Coloca em relevo processos históricos que promoveram o deslocamento dos museus dedicados aos objetos para o museu dos diferentes sujeitos. Por fim defende que a democratização dos museus contribui para o desenvolvimento da educação como campo expandido, voltado para formação critica e permanente da sociedade.

Palavras-chaves: Politicas Públicas, Museu, Democratização, Museologia, Educação.

Inicialmente destinados a atender as elites hegemônicas, fechados em si mesmos, os museus oficializavam as memórias, daqueles que estavam no poder, em detrimento da diversidade histórico-cultural que compõe a memoria coletiva[1]. Mario Chagas (2006, p. 115) define os museus como lugares privilegiados para construção de memórias, palco apropriado para a invenção e a teatralização de tradições.

Com resquícios de gabinetes de curiosidades e museus enciclopédicos, as primeiras instituições museológicas do Brasil, surgiram apenas no século XIX com o objetivo de desenvolver estudos científicos, artísticos e expor coleções de portugueses residentes na colônia e itens de valor histórico-cultural trazidos pela corte portuguesa (BRASIL, 1818, p. 60).

A partir de 1922 os museus cumpriam o papel de representantes da identidade nacional, legitimando e inventando símbolos culturais do território, a fim de fixar na história mundial e local, uma única narrativa oficial marcada por grandes feitos heroicos.

Representativo desse período é o Museu Histórico Nacional (MHN), inaugurado ao final das comemorações do primeiro centenário da independência do Brasil, em 1922 no Rio de Janeiro. Teve como expografia inaugural o "viés do culto à saudade, a exaltação da pátria, a celebração dos vultos gloriosos, deixando de fora expressivos segmentos sociais" (CHAGAS, GODOY, 1995, p.31). A política de acervo dos primeiros anos "não incluía objetos ligados ao mundo do trabalho, salvo os que pertenciam a alguma personalidade, como os instrumentos odontológicos de Tiradentes" (BITTENCOURT, FERNANDES, TOSTELS, 1995, p. 65).

Em 1922 no estado de Minas Gerais, foi oficialmente aberto ao público o Museu Mariano Procópio (MMP) expondo objetos materialmente diversificados, porém homogêneos no simbolismo, pois assim como os objetos da primeira exposição do Museu Histórico Nacional, valorizavam a cultura dos aristocratas, governos republicanos, elites econômicas e os oligárquicos. Os objetos

relacionados aos indígenas marcam o processo de colonização do território. "Na sala D. Pedro II, a única a trazer referência aos escravos, os instrumentos de tortura são exibidos abaixo de um desenho feito pela Princesa Isabel" (MARTINS, 2005, p.23).

Os dois museus citados constituem uma tipologia de museus da primeira metade do século XX. Supervalorizavam as ciências naturais, a preservação da memória e da cultura das elites, a glorificação de heróis, a salvaguarda de pinturas e esculturas trazidas e influenciadas pela Missão Artística Francesa e a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro (1937).

Nos anos 30 e 40 do século XX, o Brasil foi marcado por uma conjuntura autoritária, nacionalista, populista e de manipulação política por parte das elites oligárquicas.

O Estado Novo intensificou as interferências na cultura e na educação, através da criação de vários departamentos e ministérios[2]. Em destaque o emblemático Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPANH (1937), cuja política de atuação ficou conhecida como a sacralização e preservação do patrimônio histórico de pedra e cal de estética barroca e monumental, em geral, igrejas católicas, fortes e palácios do período colonial (RUBIM, 2007, p. 5).

Nos períodos ditatoriais, Estado Novo e Ditadura Militar, constuiram relações diferenciadas com o âmbito da cultura, em especial com os museus. Enquanto o Estado Novo e a Era Vargas colocaram os museus no lugar privilegiado de reconstrução da nacionalidade e identidade cultural brasileira. A Ditadura Militar reprimiu os movimentos culturais e propiciou condições econômicas para intensificar a indústria de bens de consumo, tais como rádios, vitrolas e televisões (TOLENTINO, 2000, p.09). Durante a ditatura, "as instituições museais se encontravam em crise financeira e não atendiam nem a demandas sociais, nem aos novos padrões de consumo, lazer e arte" (SANTOS, 2011, p.193).

Fomentado por ideais desenvolvimentistas e pelo pós-guerras na Europa, o Brasil, passava de predominantemente rural a urbano industrial, o que propiciou o fenômeno do industrialismo como cultura, que "afeta não apenas o trabalho, mas os transportes, as comunicações, a vida doméstica, as formas de aprendizagens, toda a superestrutura e infraestrutura da vida social" (GIDDENS, 1991, p. 62).

A partir da década de 40 do século XX, foram crescentes os movimentos de naturezas diversas que favoreceram a ampliação do papel dos museus na sociedade. A antropologia rompia com a ideia de existir um centro do mundo, rejeitando o selvagem dos primeiros estudos etnográficos. Compreendeu a pluralidade das culturas, através do exercício da alteridade, afirmando que as sociedades poderiam ser estudas por seus próprios cidadãos (LAPLANTINE, 1996, p.13). As narrativas orais passavam a ser reconhecidas como fontes legítimas de pesquisas. Ampliando as possibilidades de representação de grupos sociais desprovidos de materialidades representativas de suas memórias e culturas, por terem sofrido violências de segregação e silenciamento, "*a força*

da história oral, é dar voz àqueles que normalmente não a têm: os esquecidos, os excluídos" (JOUTARD, 2000, p. 31).

A noção de patrimônio histórico-cultural, anteriormente fixado na ideia de edificações e monumentos viu-se alargada abrigando o conceito de imaterial e intangível através das práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios, modos de fazer, celebrações, formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas (BRASIL, 1988, p. 139).

No contexto global, a Segunda Guerra Mundial, a Guerra Fria e as Ditaduras Militares na América Latina, marcavam a humanidade.

A comunidade internacional compactuava encontrar elos para promover os direitos humanos e a paz e entre os países e continentes. Como parte do plano, foi criado a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO (1945). Agência multilateral das Nações Unidas tem como meta a divulgação das ciências, a preservação de patrimônios materiais e imateriais de relevância local e global.

No âmbito dos museus foi criado em 1946, o Conselho Internacional de Museus - ICOM, uma rede de profissionais compromissados em "promover e proteger o patrimônio natural e cultural no presente, no futuro, o tangível e o intangível" (ICOM, 2013, p. 01).

A UNESCO parceira formal do ICOM contribui para formalização do caráter educativo das instituições museais. Desde a década de 1970, defende o conceito de educação permanente e integral como proposta educativa viável para os museus.

A educação permanente é encontrada como discurso educativo nos diferentes campos do conhecimento[3]. Parte do pressuposto que sistemas de ensinos e aprendizagens, múltiplos e contínuos, necessários para qualificar os diferentes modos de viver a sociedade, acontecem além da instituição escolar.

De forma institucional, expandiu o campo de atuação da educação e da pedagogia para outros espaços públicos e privados. Ao mesmo tempo recomendou, a diferentes tipologias de instituições, a assumirem o compromisso com os processos de educação humana.

A noção de patrimônio integral projetou demandas formativas para conscientização dos seres humanos como integrantes do ambiente natural. Pressionou o surgimento de propostas museológicas interligadas com as problemáticas urbanas e rurais (SOARES e SCHEINER, 2009, p. 2482).

Nesse contexto, paralelo ao Comitê Internacional de Museus (ICOM), surgiu na década de 1980, o Movimento Internacional da Nova Museologia (MINON), organizado por profissionais de museus, acadêmicos, agentes e instituições culturais. Desde 1985 o movimento é reconhecido como uma das 20 organizações internacionais filiadas ao ICOM.

Como proposta teórica e prática a nova museologia, assume os museus como institu-

ições voltadas para as problemáticas do tempo presente, como conformadores de identidades e memórias coletivas. Elabora o conceito de Museu Integrado[4], com as tipologias museológicas e museográficas Ecomuseu, Museu de Vizinhança e Museu Comunitário.

A nova museologia trabalha com a participação das populações, comunidades, grupos de indivíduos. Focaliza na transição entre o tradicional e o novo, buscando a produção de forças criativas para o presente e o futuro. Reafirma o caráter da educação permanente e introduz no campo dos museus a educação transformadora baseada no método da pesquisa-ação.

Sublinha a educação popular e ambiental como forças transformadoras necessárias para sociedades complexas igualitárias e sustentáveis (SANTOS, 2002, p.118). "A Nova Museologia estuda não apenas a relação do homem com realidade e com os objetos, mas também, atua sobre esta relação a fim de transformá-la" (BARBUY, 1989. p. 37).

Em consonância ao processo de afirmação da Nova Museologia, a Constituição Federal Brasileira de 1988, garantiu nos artigos 215 e 216, o pleno exercício dos direitos culturais, prevendo o apoio e incentivo para produção, difusão, democratização do acesso e a valorização da diversidade étnica regional.

> *"Quanto às experiências de museus de periferia (Brasil) e museus comunitários (Canadá), essas são fundamentadas na chamada "nova museologia" e levam em conta que o museu deve ser uma instituição conectada ao mundo contemporâneo e interessada na vida social, política e econômica da sociedade e, ainda, estimular a discussão, a reflexão e a prática do respeito e da valorização das diversidades e diferenças, sendo espaço para a interpretação da vida, da cultura, dos saberes e dos fazeres. Também, não basta à participação da comunidade na criação do museu, esta precisa estar presente por meio de seus representantes na gestão da instituição" (GRAEBIN, 2012, p.12).*

Contudo, foi apenas na primeira década dos anos 2000 que o governo brasileiro, em resposta aos anseios dos profissionais de museus, instituiu políticas públicas[5] voltadas para o setor museológico. Uma sucessão de planos, metas e diretrizes que aplicam os direitos culturais estabelecidos pela Constituição Federal de 1988.

A Nova Museologia, assim como o processo de democratização política dos museus, não eliminou a tipologia do *Museu-Templo* da identidade nacional, da raridade, da antiguidade, do belo e do exótico, mas, sobretudo possibilitou afirmação do *Museu-Fórum* do diálogo, da dialética e da diversidade (MENESES, 1994, p.9).

> *"...nosso desafio é não abandonar o museu coleção, pois existem coleções que são importantes de serem valorizadas, não abandonar também as tendências do museu espetáculo, algumas grandes exposições são importantes, mas, o desafio é efetivamente trabalhar um campo que está pouco trabalhado, que são os museus comunitários" (CHAGAS,2009, p.01)*

As ações[6] chamadas democratizantes, reforçam a educação nos museus, pois possibilitam a "apropriação dessa tecnologia por diferentes grupos étnicos, sociais, religiosos e familiares com intenção de constituir e institucionalizar suas próprias memórias" (CHAGAS, 2006, p.01). Ao mesmo tempo, pressionam a abertura das diferentes tipologias de museus para a grande massa, expandindo os horizontes em direção à universalização do acesso, oferecendo o consumo do que já foi e é produzido, assim como estimulam a democracia cultural que prevê a participação ativa dos sujeitos, das diferentes classes como emissores culturais.

Entretanto democratizar, em si, não garante a conscientização[7] e a formação crítica. Pois também pode o museu "aprisionar[8]" em um modelo institucional moralizante com rígidas exigências de etiquetas sociais determinantes. Judith Primo (2008, p. 36) alerta que os museus são espaços disciplinares e reguladores, individualiza seus utilizadores, qualificando-os, exigindo saberes, comportamentos e gestos para o usufruto e fruição do seu espaço.

A função da educação nos museus entra nessa lacuna contribuindo para processo cíclico da comunicação museológica. Orientada pela ética, apoiada numa pedagogia da dialogicidade e reconhecimento da diversidade, apresenta as intenções, aponta objetivos das aprendizagens, avalia percursos, ajusta ações disciplinares, escolhe tempos e espaços, usos de materiais, compreende as categorias de idades e fundamenta as ações educativas no que tange ao porque, para que e o que se pretende (BRITO 2006, p.6), Se "o museu, estando aberto ao público transmite uma mensagem, educa através do objeto a qualquer pessoa que nele entrar, seja qual for a sua classe social, sexo, idade, etnia ou escolaridade" (TAMANINI, 2012, p. 02), os sujeitos também educam o museu, interpelando-o segundo seus conhecimentos, representações, imaginários e experiências sociais.

A especificidade da educação em museus não é homogênea, varia conforme a vocação de cada instituição. Relaciona-se com as escolhas políticas, ideológicas e pedagógicas dos trabalhadores institucionais. "Sua função maior remete à consciência sobre a materialidade do mundo necessária para a nossa vida e reprodução como entes biológicos, psíquicos, sociais, intelectuais, morais" (XAVIER, 2013, p. 15). No entanto, há que se ressaltar que a educação por ser tradicionalmente vinculada às demandas escolares, tende a escolarizar todos os processos educativos da sociedade. No Brasil "*os escolanovistas* deixaram o legado do museu como apoio, complemento ao ensino dos conteúdos da escola" (LOPES, 1991 p. 446).

O movimento de afirmação da Museologia e da Nova Museologia é essencial para que os Museus do Futuro repliquem os modelos museais do início do século XX, os quais a educação fundamentou, ora o apoio didático aos conteúdos escolares, ora como processos de dominação cultural das classes desfavorecidas.

Desde o primeiro seminário da UNESCO e do ICOM no Brasil em 1958[9], que a função edu-

cativa dos museus vem sendo traçada, pelas exigências da sociedade do conhecimento e também pela criticidade das diferentes formações acadêmicas, envolvidas com as potencialidades dos museus enquanto conformadores de comportamentos e ideologias societárias. Foi preciso anunciar a descolarização dos museus, exigindo processos educativos criativos e dialógicos com a sociedade.

A Declaração de Caracas[10] de 1992 localizou a educação nos museus como processo cíclico da comunicação museológica, "os museus não são somente fontes de informação ou instrumentos de educação, mas espaços e meios de comunicação que servem ao estabelecimento da interação da comunidade com o processo e com os produtos culturais" (ICOM, 1999, p. 251)

Marilia Cury Xavier (2013, p. 17) defende o trabalho educativo dos museus com a noção de curadoria pedagógica, processo do qual os profissionais responsáveis pelo educacional estão integrados aos processos curatoriais: planejamento, construção conceitual, teórica, metodologias, várias formas de comunicação e os diversos modos imaginados de conhecer, por meio da interação do homem com outros homens, com os objetos, com o mundo e sua história (REIS; PINHEIROS, 2009, p. 45). Ideal que encontra convergência com tendência pedagógica Critico-social dos Conteúdos, defensora da universalização dos conhecimentos acumulados pela humanidade, para todas as classes sociais, sem com isso romper com os conhecimentos locais e populares herdados (SAVIANI, 1997, p. 89).

> *"O museu educa para facilitar o desenvolvimento da personalidade humana, o que é, entre outras coisas, ajudar o indivíduo a tomar consciência de sua identidade individual oferecendo-lhe provas de sua pertença a uma determinada coletividade (histórica, social, biológica, etc.) para que ele ao firmar-se, seja capaz de transformar a própria realidade" (Valente, 1995, p.44).*

A democratização dos museus está, portanto, relacionada com movimento da Nova Museologia, da Museologia, do ICOM, da UNESCO, com a universalização da Educação Básica, da Educação para a Cidadania e com a produção sistemática interdisciplinar da pesquisa acadêmica.

E ainda, a democratização dos museus encontra sustentação na atuação do Estado, que não deve impedir os fazeres culturais dos cidadãos, mas que tem o dever de proteger a diversidade identitárias formadoras da sociedade brasileira (BRASIL, 1988, p. 139).

Passaram-se 84 anos da inauguração do Museu Histórico Nacional (1922) para que fosse aberto o primeiro museu no território de uma favela no Rio de Janeiro, o Museu da Maré (2006). Em Minas Gerais foram 91 anos da publicização do Museu Mariano Procópio (1922), para inauguração do Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos (MUQUIFU, 2012), dentro do território do aglomerado da Serra em Belo Horizonte. Alain Touraine (1996, p. 78) defende a importância de espaços para o debate democrático, canais de expressão e de explicitação da diversidade inerente à sociedade. Os museus podem criar elos entre a vida social e a vida política, não somente como direito, mas

também como mediadores, que orientam as escolhas e o agir dos diferentes sujeitos.

O grande avanço do século XXI, até então, está na representação da diversidade humana nos museus, deixando para as futuras gerações o legado do reconhecimento das diferenças e da alteridade, exigindo da educação uma pedagogia da dialogicidade, da mediação cultural dialógica, que instala a tensão entre o que fala e o que ouve, entre o eu e o outro, oportunizando espaço para problematização do conhecimento e da sensibilidade, numa perspectiva plural.

NOTAS

[1] HALBWACHS, M.A. Memória Coletiva. Trad. SCHAFFETER L. L. São Paulo. Vértice/Revista dos Tribunais. 1990

[2] Departamento de Cultura de São Paulo, Ministério da Educação e Saúde, Departamento de Informação e Propaganda, Superintendência de Educação Musical e Artística, Instituto Nacional de Cinema Educativo, Serviço de Radiodifusão Educativa, Serviço Nacional de Teatro, Instituto Nacional do Livro e Conselho Nacional de Cultura (RUBIM, 2007).

[3] Em pesquisa o termo, educação permanente aparece em publicações da saúde, educação de jovens e adultos, alfabetização, museus, educação continuada docente, educação a distancia, centro culturais, escola integral, etc.

[4] Iº Atelier Internacional da Nova Museologia Quebec, Canadá, 1984.

[5] Política Nacional dos Museus - Memória e Cidadania (PNM, 2003); Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM, 2009); Plano Nacional Setorial de Museus 2010-2020 (PNSM, 2010); Estatuto dos Museus Brasileiros (BEM, 2013).

[6] Acessibilidades; visitação escolar; virtualização do acervo; comunicação através das redes sociais e aplicativos; exposições itinerantes; inauguração e revitalização de espaços culturais; eventos acadêmicos temáticos organizados nos e pelos museus; apresentações musicais e teatros nos espaços museológicos; abertura de museus comunidades e periferias; gratuidade no acesso; funcionamento em horários noturnos e finais de semana; oficinas de capacitação docente; produção de materiais paradidáticos; setores educativos atuantes para todos os tipos de público ou específicos para faixas etárias, editais e prêmios, entre outros.

[7] FREIRE, P. Educação como Prática da Liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 192 p. 1979.

[8] Aprisionar em mecanismos de repressão a partir de processos históricos, econômicos e sociais. FOUCAULT, M. A Ética do Cuidado de Si como Prática da Liberdade. 1984.

[9] Seminário Latino-Americano de Museus (KNAUSS, 2011, p.591)

[10] Seminário A Missão dos Museus na América Latina Hoje: Novos Desafios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBUY, H. Museu e geração de cultura. In: Cadernos Museológicos 2. Rio de Janeiro: MinC / SPHAN / Pró-Memória, p. 36-40.1989

BITTENCOURT, J; FERNANDES, L.S.; TOSTES, V. L. Examinado a política de Aquisição do Museu Histórico Nacional. In: Anais do Museu Histórico Nacional Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, vol. XXVII, p. 61- 71.1995

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Revista Brasileira de Educação. N.º 19, jan.- abr. 2002.

BRASIL. Coleção de Leis do Império do Brasil. Vol.1.1818. Disponível em http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/18299/browse?type=title. Acesso: 14 jul. 2014.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado. 1988.

BRASIL. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. LEI Nº 11.904, 14 DE JANEIRO DE 2009.

BRITO R. M. Breve Histórico do Curso de Pedagogia no Brasil. In: Dialógica. Revista eletrônica da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Amazonas-FACED. Vol.1 n.1 2006.

ICOM. Declaração de Caracas 1992 A Missão dos Museus na América Latina Hoje: Novos Desafios. In: Cadernos de Sociomuseologia. v. 15, n. 15, p. 243-265. 1999.

CHAGAS, M. GODOY, S. Tradição e ruptura no Museu Histórico Nacional. In: Anais do Museu Histórico Nacional. Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, vol. XXVII p. 31- 59.1995.

CHAGAS, M. Educação, museu e patrimônio: tensão, devoração e adjetivação. In: Revista Eletrônica do Iphan. Dossiê Educação Patrimonial Nº 3 - Jan. / Fev. de 2006.

CHAGAS, M. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Cadernos de Sociomuseologia Nº 13. 1998.

GADOTTI, M. A educação contra a educação. 5. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

GAMA, R. Programa educativo OI Futuro - compartilhando experiências em mediação. Infantes, A.; GAMA, R. (org.). Reflexões e experiências. 1.o. Seminário OI Futuro. Mediação em museus: arte e tecnologia. Rio de Janeiro: Coedição Livre Expressão, p. 13-38. 2012

GIDDENS, A. As consequências da modernidade. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP. 1991.

GONÇALVES, J. R. S. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. RIO, IPHAN (Col. Museu, Memória e Cidadania). 2007.

GRAEBIN, C.M. G. Museus canadenses e brasileiros: comparando experiências e perspectivas de patrimonialização e promoção de cidadania cultural. UNILASALLE Canoas, v. 12, n. 1. 2012.

JOUTARD, P. Desafios da História Oral. In: FERREIRA, T. M. FERNANDES e V. ALBERTI (org.). História oral: desafios para o século XXI. Rio de Janeiro. FGV, p. 31-45. 2000.

JULIÃO, L. Museu, Memória e Criatividade. Revista Museu Cultura Levada a Serio. [on-line]. 2013. Disponível em: www.revistamuseu.com.br/18demaio/artigos. Acesso 12 ago. 2014.

_____ Apontamentos sobre a História do Museu. In: Caderno de Diretrizes Museológicas I. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico. p. 19-32. 2006.

KNAUSS, P.A presença de estudantes: o encontro de museus e escola no Brasil a partir da década de 50 do século XX. In: Revista Varia história. Belo Horizonte, vol.27, nº.46, p. 583. Jul../Dez. 2011.

LAMPER, E. Educação permanente: limites e possibilidades no contexto da América. Revista Linhas, v. 6, n. 1. 2005.

LAPLANTINE, F. Aprender Antropologia. 9ª edição. São Paulo, Editora Brasiliense. 1996.

LIBÂNEO, J.C. Que destino os educadores darão à Pedagogia? IN: PIMENTA, Selma Garrido (Org.). Pedagogia, ciência da educação. São Paulo: Cortez. 1996.

_____. Pedagogia e pedagogos: inquietações e buscas. Editora da UFPR. Curitiba, p.153-176. 2001.

LOPES, M. M. Em favor da desescolarização dos museus In: Educação e sociedade. n° 40, p.449, dez. 1991.

MARTINS, C. C.. Uma casa e seus segredos a formação de olhares sobre o Museu Mariano Procópio. CPDOC/FGV. Dissertação (Mestrado). 2005

MAZZOTTI, T. Estatuto de cientificidade da Pedagogia. IN: PIMENTA, S.G. (Org.). Pedagogia, ciência da educação. São Paulo: Cortez. 1996.

MENESES, B. U. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. Anais do Museu Paulista. São Paulo. V.2. p 9-42, jan/dez.1994.

NEOTTI, A. Perspectivas da educação permanente. Rio de Janeiro, Dissertação (Mestrado em Educação) FGV, IESAE, 1978. 63p.

PIMENTA, S. G.; LIBÂNEO, J.C. Elementos para a formulação de diretrizes curriculares para cursos de pedagogia. Cadernos de Pesquisa, v. 37, n. 130, p. 63-97, jan./abr. 2007.

PRIMO, J. Museus Locais e Ecomuseologia. Cadernos de Sociomuseologia, v.30, n.º30. 2008

REIS, M. A. S.; PINHEIRO, M. R.. Para uma pedagogia do museu: algumas reflexões. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio MAST, v.II, n. 1. 2009.

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais no Brasil: trajetória e contemporaneidade. Salvador. 25 p. 2007.

SAVIANI, D. Pedagogia Histórico-Crítica: primeiras aproximações. 6ª Edição. Coleção Polêmicas do Nosso Tempo. Campinas: Editora Autores Associados, 174 p. 1997.

SANTOS, Maria Célia T. M. Reflexões museológicas: caminhos de vida. Cadernos Sociomuseologia, nº18, p. 93-129. 2002.

SANTOS, M. S. dos. Museus, liberalismo e indústria cultural Ciências Sociais Unisinos, São Leopoldo, Vol. 47, N. 3, p. 189-198, set/dez. 2011

SOARES, B. C. B. Soares e SCHEINER, T. C. M. A ascensão dos museus comunitários e os patrimônios 'comuns': um ensaio sobre a Casa. 2009. Disponível em https://unirio.academia.edu/BrunoBrulonSoares/Papers. Acesso 12 agosto de 2014.

TAMANINI, E. Educação popular e patrimônio cultural: a complexidade do modo de construir saberes formais e não formais interdisciplinares entre museu, escola e comunidade. ANEPD SUL. 2012.

TOLENTINO, Á. B. Cultura, mercado e políticas públicas: breves considerações. Revista Eletrônica Jovem Museologia Estudos sobre Museus, Museologia e Patrimônio 4. ano 02, nº. 04. 2007.

TOURAINE, A. O que é democracia? . TEIXEIRA G. J.F (trad.) Petrópolis, Rio de Janeiro. Vozes, p. 286. 1996.

VALENTE, M. E. Educação em museu: o público de hoje no museu de ontem. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro. 1995.

XAVIER. M C. Educação em museus: panorama, dilemas e algumas ponderações ensino. Em ReVista, v.20, n.1, p.13-28, jan./jun. 2013.

SITES CONSULTADOS

ICOM. Comitê Internacional dos Museus. Disponível em: http://icom.museum. Acesso 11 ago. 2014

ICOM. 2013. Museus (memória + criatividade) = mudança social. www.icomrio2013.org.br/pt/about-icom. Acesso 11 ago. 2014

HELENA, M. Democratização cultural: Um desafio a ser enfrentado. 2007. Disponível em: http://www.blogacesso.com.br. Acesso 17 ago. 2014.

MHN (Museu Histórico Nacional). 90 ANOS DE HISTÓRIA. 2012. Disponível em: http://zip.net/btn7pv. Acesso 15 jun. 2014.

MORTARA, A. Avaliação de Ações Educativas em Museus. 2006. Disponível em: www.forumpermanente.org/. Acesso 15 jul. 2014.

PMJF. Fundação Museu Mariano Procópio. 2014. Disponível em: http://zip.net/bkn68T. Acesso 15 jul. 2014.

UNESCO. Disponível em: http://whc.unesco.org/. Acesso 21 ago. 2014.

MUSEUS COMO INSTRUMENTO DE CIDADANIA

Vera Lúcia Cardim de Cerqueira
veracardimc@gmail.com

O objetivo deste artigo é provocar uma reflexão a respeito do papel das instituições responsáveis pela guarda de coleções de cultura popular, tendo em vista o reconhecimento da importância da inserção dos diferentes grupos culturais que integram a sociedade brasileira. Como referência teórica toma as proposições elaboradas durante a Mesa Redonda de Santiago no Chile, considerada paradigmática nas discussões sobre a função social dos museus. As coleções da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 e a do Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima, ambas sob a guarda da Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo, são o mote para a discussão da responsabilidade das instituições públicas no trato com os acervos de cultura popular.

Palavras chaves: Museu Integral, Cultura Popular,
Responsabilidade Social.

O estabelecimento de parâmetros internacionais para políticas de preservação patrimonial é resultado da dedicação de diversas entidades e profissionais ligados a diferentes áreas e de um longo processo de discussões, desde a Carta de Atenas em 1931 até a Convenção das Nações Unidas, UNESCO de 2003. A Carta de Atenas, elaborada durante a Conferência realizada pelo Escritório Internacional de Museus da Sociedade das Nações, teve como objetivo discutir a conservação de monumentos. No que se refere à Convenção da Organização das Nações Unidas de 2013, trata-se da ocasião em que foi criado o Comitê Intergovernamental para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (CURY, 2004)[1]. Dentre as razões para criação do comitê consta:

> *Reconhecendo que os processos de globalização e de transformação social, ao mesmo tempo que criam condições propícias para um diálogo renovado entre as comunidades, geram também, da mesma forma que o fenômeno da intolerância, graves riscos de deterioração, desaparecimento e destruição do patrimônio cultural imaterial devido, em particular, à falta de meios para sua salvaguarda (CURY, 2004, p. 372).*

O Brasil sempre esteve presente nas reflexões sobre bem cultural. Destaca-se, por exemplo, a participação constante de inúmeros profissionais brasileiros no Conselho Internacional de Museus – ICOM, entidade fundamental para o estabelecimento de diretrizes internacionais para a salvaguarda do patrimônio da humanidade e da constituição do campo de estudos da museologia. Desde a criação do ICOM em 1946, registra-se uma consonância das temáticas propostas sobre os museus com a realidade política e social de cada momento. Para nossos profissionais, foram de significativa importância a Conferência Geral em 1971 em Paris, cujos debates giraram em torno do tema *O Museu a serviço do homem de hoje e amanhã, o papel educativo e cultural dos museus;* e a Mesa Redonda em Santiago do Chile em 1972. Esta última, que tratou especificamente do pa-

pel dos museus nos países latino-americanos, inicialmente estaria sob a direção de Paulo Freire, cuja indicação fora barrada pelo delegado brasileiro junto à UNESCO por razões políticas (VARINE, apud BRUNO, 2010, p.39).[2] Com apenas palestrantes latino-americanos, colocou-se em pauta os contextos políticos e sociais dos países em questão e o quanto os profissionais dos museus estavam apartados do universo em que suas instituições estavam inseridas. Como resultado, os participantes elaboraram a chamada *Declaração de Santiago* em que apresentam o conceito de *Museu Integral*. Hugues de Varine, ao avaliar o encontro de 1972, identifica o cerne de dois fenômenos que ocorrem em museus contemporâneos:

> *Se colocarmos à parte os museus "oficiais", aqueles que chamamos na França "museus de arte e de história", que surgiram no século XIX e seguem as modas estéticas e intelectuais do momento, e também os grandes museus científicos de dimensão ao menos nacional, os museus de hoje vivem dois fenômenos que estavam no embrião do movimento de Santiago:*
>
> - *O nascimento de museologias nacionais "incultas", ilustrado pela multiplicação de formações universitárias em Museologia, e de grupos locais de "jovens museólogos" (algumas vezes não tão jovens!);*
>
> - *A multiplicação de museus locais, devida à iniciativa comunitária, sem especialização disciplinar, e muitas vezes sem muito profissionalismo, mas levando em consideração a identidade e os projetos de um território e de sua população.*
>
> *A noção de Museu como instrumento de desenvolvimento, desconhecida antes de 1972, é agora largamente formulada e admitida. O mesmo ocorre com a noção de função social do museu. E também com a de responsabilidade política do museólogo (VARINE, apud BRUNO, 2010, p.42) (grifos do autor).*

A ideia do Museu como instrumento de desenvolvimento, evidentemente faz com que seus profissionais tenham responsabilidade na execução das atividades. A partir de premissas como as elaboradas durante o encontro de Santiago, vimos difundir ações educativas e de formação de público nas instituições museológicas, tornando a mediação um dos principais recursos para cumprir a função social destes espaços culturais.

Hugues de Varine faz um recorte dentre os museus, excetuando aqueles a que chama de 'oficiais', para identificar o surgimento de espaços atrelados às suas comunidades de origem. Esta divisão, no entanto, não pode desobrigar certas instituições de sua responsabilidade frente ao seu acervo e aos grupos sociais que o originaram. Alguns aspectos pertinentes às ações de salvaguarda e difusão de coleções não necessariamente estão de acordo com algumas políticas conquista-

das pelos sujeitos produtores de tais bens culturais. O trato com documentos, registros e objetos testemunhos de parcela da população historicamente marginalizada, como os povos indígenas ou comunidades tradicionais ou periféricas, se considerado sua responsabilidade social, não pode se eximir de um diálogo que retome o espírito da ideia de museu integral - discutido em encontros como o de Santiago do Chile em 1972.

Em maior ou menor grau, a temática da cultura popular ou tradicional sempre esteve presente nos estudos sobre identidade brasileira. Renato Ortiz vê neste debate uma história que se modifica ao longo dos anos, *se molda às conjunturas sociais, articulando-se a grupos de interesse, e às vezes, até mesmo a utopias antagônicas* (Ortiz, 1992, p.5). A ideia de diversidade cultural, hoje celebrada, esteve na base das teorias de intelectuais brasileiros, em especial daqueles que participaram da institucionalização das Ciências Sociais no país. As primeiras décadas do século XX são a expressão da constituição do Estado brasileiro enquanto regulador da vida em sociedade por meio de políticas públicas, inclusive no que diz respeito às primeiras ações de proteção patrimonial.

No final do decênio de 1930 é criado o atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN (sob o nome de SPHAN). A instituição não incluía dentre suas finalidades, por exemplo, os artigos para o registro do saber popular e suas manifestações tradicionais, como sugerido no anteprojeto para a instituição elaborado pelo escritor Mário de Andrade enviado ao ministro da educação Gustavo Capanema em 1936 (ANDRADE, apud IPHAN, 2002, p. 271). A despeito da percepção de que o poder público brasileiro historicamente priorizou as ações de preservação com foco nos bens imóveis, Mário Chagas nos sinaliza que, *no campo da Museologia, no Brasil, a noção de patrimônio, além de complexa, não esteve restrita ao edificado.* Como exemplo, cita estudos museologicamente orgânicos como os de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, Maria Célia T. Santos, Maria de Lourdes P. Horta e Marília Duarte e as preocupações de estudiosos não estruturalmente ligados à Museologia como Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro e Mário de Andrade (CHAGAS, apud ABREU; CHAGAS. 2003, p.97 e 98).

No período de 1935 a 1938 - enquanto esteve à frente do Departamento de Cultura de São Paulo - Mário de Andrade, além de elaborar o anteprojeto para o IPHAN, executou ações paradigmáticas para o estabelecimento de diretrizes patrimoniais, sendo o maior exemplo o mapeamento de expressões da cultura popular, realizado nas regiões do norte e do nordeste do Brasil: *a Missão de Pesquisas Folclóricas* de 1938. Esta viagem de pesquisa e registro da cultura brasileira sintetiza o pensamento de Mário no que diz respeito ao rigor científico a ser adotado no trabalho de documentação para viabilizar futuros estudos e difusão do conhecimento. A coleção, trazida pela equipe da Missão de 1938, possui uma organicidade que dá qualidade e especificidade ao conjunto, cada item conta com anotações sobre sua origem, função e descrição, vinculando objetos, fonogramas, filmes e fotografias a seus autores e coletividades de coleta, além de informações do

contexto e realidade locais.[3]

Constituída por fonogramas, instrumentos musicais, indumentárias, utensílios domésticos, objetos religiosos, fotografias, cadernetas de campo anotações musicais e documentos impressos, a coleção dá um panorama das expressões culturais de comunidades do norte e do nordeste do país naquele período e permanece como um referencial nos dias de hoje. Com objetivo de constituir um conjunto de registros para a Discoteca Pública Municipal criada em 1935 em São Paulo, foram gravados, entre outros gêneros musicais, cocos, solos de viola, tambor de mina, tambor de crioula, cantos de trabalho, cantigas de roda, desafios e cantos religiosos; boa parte dos instrumentos musicais e religiosos foi obtida após negociação com as autoridades policiais de Pernambuco, estado com intensa repressão às expressões religiosas afro-brasileiras. Segundo Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, a criação do Museu do Folclore da Discoteca Municipal fora uma novidade para a época, pois até 1930, São Paulo contava com o Museu Paulista, a Pinacoteca do Estado e, não oficial e fechado ao público geral, o Museu de Arte Sacra da Cúria Metropolitana (GUARNIERI, apud BRUNO, 2010b, Vol. 1, p. 104).

Se as instituições museológicas da década de 1930 não eram o que se pode chamar de museu integral, as ações de documentação como a realizada pela Missão de Pesquisas Folclóricas e os princípios museológicos presentes no pensamento de Mário de Andrade se afastavam dos tradicionais museus voltados a celebrar feitos históricos escolhidos por determinada parcela da sociedade e baseava-se no interesse pelo registro das expressões culturais formadoras do homem brasileiro. Não por acaso, suas propostas são retomadas com frequência para fundamentar políticas de proteção patrimonial. A atual recorrência ao pensamento de Mário de Andrade se dá também pelo fato do escritor lidar com o conceito de arte de forma ampla e próxima a ideia de cultura no seu sentido antropológico, assim como o conceito de patrimônio artístico abranger o tangível e o intangível (CHAGAS. 2003).

No que diz respeito aos princípios apontados nas propostas de Mário de Andrade quanto à preservação da produção cultural brasileira, a coleção originária da *Missão de Pesquisas Folclóricas* é tomada como exemplar, também, por ela integrar uma proposta de política cultural bem definida como foi o Departamento de Cultura de São Paulo. Não foi uma ação isolada de um modernista que via na cultura popular a essência do homem brasileiro. Ultrapassava essa verdade, pois por meio deste órgão público - idealizado por um grupo de intelectuais que pensavam no papel do Estado enquanto gestor da vida social – estabeleceu-se a estrutura da administração pública da cidade de São Paulo em áreas tais como educação, assistência social e planejamento. Nos primeiros anos do Departamento de Cultura foram desenvolvidas ações como a criação da Discoteca Pública, da Sociedade de Etnografia e Folclore, de bibliotecas, de ônibus biblioteca e de parques infantis, da transformação na programação do Teatro Municipal e de uma série de concursos artísticos. Trata-

se também do período de institucionalização das ciências sociais, com a criação da Universidade de São Paulo (1934) e da Escola Livre de Sociologia e Política (1933).

Sem se constituírem propriamente num museu, os conjuntos resultantes dos projetos empreendidos pelo Departamento de Cultura permaneceram integrados ao acervo da Discoteca Pública, atual Discoteca Oneyda Alvarenga, e, ao longo dos anos, passaram por momentos de valorização ou de esquecimento. A oscilação entre prioridade e indiferença, uma constante na administração pública, associa-se aos interesses específicos de cada grupo dirigente e seu contexto político, cabendo aos agentes públicos de museus lidar com essa realidade. Foi o que fez Oneyda Alvarenga para garantir a existência da Discoteca e dos conjuntos como o da Missão de Pesquisas Folclóricas e da Sociedade de Etnografia e Folclore. Diretora desde sua criação em 1935 até 1968 manteve, como possível, o projeto inicial e trabalhou na organização e difusão do acervo. Em relação aos registros da Missão, sua sistematização ainda hoje é a base para a recuperação das informações; divulgou os resultados da viagem com a matrização dos discos, edição dos filmes (1945) e das publicações: *Coleção Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro, Melodias Registradas Por Meios Não Mecânicos e do Catálogo Ilustrado do Museu Folclórico* (ALVARENGA, 1946, 1948 1949, 1950, 1955).

Após a década de 1940, a coleção da Missão só ganhou destaque a partir de 1982, quando da transferência da Discoteca Pública para o recém-inaugurado Centro Cultural São Paulo.

> *A equipe técnica formada por Flávia Camargo Toni, Marcelo Brissac e Márcia Fernandes foi designada, em 1985, para realizar levantamento e catálogo do acervo com vistas a seu inventário. (...)*

> *Apesar de moroso, em alguns momentos, o processo de preservação gerou o reconhecimento público do conjunto de registros da Missão. Em 2005 o Conselho Consultivo do IPHAN reconhece o Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, no qual está integrada a coleção da Missão, como Patrimônio Cultural brasileiro e, em 2009, a coleção teve sua candidatura aprovada como Patrimônio Documental pelo Comitê Nacional do Brasil do Programa memória do Mundo da UNESCO (CERQUEIRA, org. 2010, p. 8).*

O interesse despertado pelos projetos desenvolvidos pelo Departamento de Cultura, juntamente com um momento propício à museologia brasileira, viabilizou a valorização da coleção da Missão de Pesquisas Folclóricas a partir dos anos de 1980, muitas vezes ultrapassando a própria Discoteca. Paralelamente intensificou-se a discussão sobre diversidade e cidadania, com expectativas da quebra de fronteiras entre a chamada cultura erudita e a popular, contribuindo para a inclusão e fortalecimento do protagonismo cultural de sujeitos historicamente marginalizados, como os pesquisados pela equipe enviada por Mário de Andrade ao norte e nordeste do país em 1938.

Algumas políticas públicas adotadas recentemente no Brasil exemplificam a tentativa de incorporação de diferentes sujeitos de direito, entre eles os produtores de cultura tradicional, que nem sempre conseguem participar dos equipamentos públicos existentes, como ocorrem nas iniciativas das próprias comunidades. Apesar de o Estado ser o responsável pela implantação de políticas de inserção, essas ações nem sempre repercutem nas instituições públicas que se mantêm apartadas e isentando-se de sua função social.

A questão que se coloca é: até que ponto as instituições, que guardam acervos de interesse público e que, de modo geral, são estatais, podem se isentar da realidade em que estão inseridas? Questionamentos como estes viabilizaram as discussões em torno do patrimônio cultural da humanidade permitiram elaborar cartas patrimoniais e, num momento político propício, ao Brasil, instituir o Instituto Brasileiro de Museus IBRAM, em 2006.

Com o título *Da Missão à missão*, o módulo da linha histórica da exposição *Puras Misturas*[4] - mostra inaugural do Pavilhão das Culturas Brasileiras, criado pela Secretaria Municipal de Cultura em 2010, no Parque Ibirapuera em São Paulo - se propôs a relacionar ações voltadas à preservação da cultura popular brasileira e a missão institucional do novo equipamento municipal. A linha histórica toma como marco inicial a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, proposta e coordenada à distância por Mário de Andrade.

Resumidamente, os elementos eleitos como fundadores da missão do Pavilhão das Culturas Brasileiras foram: recuperação do espírito da ação pioneira de Mário de Andrade, na perspectiva do reconhecimento da cultura popular como *cultura* viva, *hibridizada, dinâmica* ocupando um espaço normalmente reservado para a dita cultura erudita; constituição de um espaço para encontros, diálogos e pontes entre popular e erudito, como forma de demonstrar a existência de uma alimentação recíproca; compromisso do poder público municipal de São Paulo em assumir a responsabilidade pela preservação do patrimônio material e imaterial da cultura tradicional brasileira (BORGES; BARRETO, 2010).

Sua implantação foi motivada pelo atendimento à determinação do Ministério Público de São Paulo para que a prefeitura da capital paulista abrigasse adequadamente e garantisse visibilidade pública ao acervo do Museu do Folclore[5] – Rossini Tavares de Lima, coleção considerada na ocasião em situação de quase abandono e risco de deterioro. No decorrer das discussões sobre o local mais adequado para sua instalação, desencadeou-se também uma reflexão - entre os integrantes do grupo delegado para elaboração da proposta institucional - sobre o perfil desta nova unidade museológica e, naturalmente, sobre a pertinência da manutenção do nome Museu do Folclore. Considerou-se que o conceito de folclore estava desgastado e não mais daria conta do significado da cultura produzida pelo povo brasileiro, assim como, relegava a um plano menor ou secundário a arte popular e seus diferentes agentes. Avaliou-se também que a não utilização do termo museu

para designar a nova instituição traria um alargamento da sua atuação e identificação do público como um local inovador no trato da representação da cultura brasileira em toda a sua pluralidade, distanciando-se da imagem de censo comum dos museus etnográficos.

Paradoxalmente, um equipamento cultural criado para preservar a coleção do antigo Museu do Folclore adota como princípio as referências do mentor de outro conjunto, o da Missão de Pesquisas Folclóricas. Conclui-se que o pensamento de Mário de Andrade foi considerado mais adequado ao contexto cultural e político atual que, além de abrigar as coleções de cultura popular pertencentes à Secretaria de Cultura, deveria tornar-se um Centro de Referência sobre a produção e diálogo entre os diferentes segmentos culturais brasileiros, representantes de práticas tradicionais ou contemporâneas. Ou seja, apresentar-se como um espaço vivo e dinâmico, distanciando-se do modelo tradicional de museu para guarda de objetos desconectados de seu universo cultural e social, semelhante à visão atual sobre o termo folclore e o trabalho de folcloristas como Rossini Tavares de Lima.

Aberto ao público em 2010, o Pavilhão das Culturas Brasileiras limitou-se praticamente a realização de exposições sobre as aquisições de arte popular, arte indígena e design popular, ou de artistas que trabalham com comunidades como Renato Imbroisi e Mônica Nador[6]. A produção artística priorizada pela missão do Pavilhão é apresentada por meio de eventos assinados por aqueles que reconhecidamente dominam as estratégias de difusão tradicionalmente adotadas pelos museus: as exposições. Os curadores selecionam, interpretam e elaboram o discurso a ser apresentado ao público e, em que pese todas as dificuldades enfrentadas pela nova instituição, com exceção da mostra de abertura, as coleções Rossini e Missão não tiveram destaque nas ações de extroversão.

A despeito de todo avanço das discussões sobre preservação patrimonial e da inserção dos museus na realidade social a que pertencem, inovando no diálogo e mediação de seu público, devemos nos perguntar se de fato as reflexões sobre o papel dos museus, dentro ou fora das academias, propiciaram uma transformação, por parte de tais instituições, em relação aos representantes da cultura popular. E, em que medida, os sujeitos das 'minorias' podem circular nos espaços reservados para a arte institucionalizada, ou conquistaram espaços próprios para registrar e proteger seus bens culturais?

Tomando como exemplo as coleções da cidade de São Paulo especificamente tratadas neste texto, as da Missão de Pesquisas Folclóricas e a do Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima, verificamos que, apesar das alterações conceituais, propositivas e mesmo da reformulação da missão das instituições museológicas, há mais uma adequação de discurso do que um rompimento de fato de fronteiras ou de uma reorganização do campo de atuação. O formato das exposições e das ações culturais está, de modo geral, ainda apoiado em modelos tradicionais, como os projetos muse-

ográficos, mesmo quando atualizados os dispositivos expográficos, tais como a interatividade, a acessibilidade e absorção de novas tecnologias.

Podemos inferir que a postura adotada ao longo dos anos na condução destas coleções, transformou-as em conjuntos de objetos que interessam mais a estudiosos, sem despertar muita curiosidade aos que representam lutas por políticas públicas e ações de proteção ao saber e fazer tradicional. Os agentes públicos envolvidos poucas chances têm de refletir sobre a função social das coleções, limitando-se a trabalhar com ações de conservação e de mediações voltadas ao que se atribui como formação de público. A difusão é reduzida a determinados recortes discursivos, assinados por curadores especialistas, e a responsabilidade de sensibilizar e formar "público" é atribuída às atividades de mediação. Uma exposição que apresenta a produção cultural de um grupo como de um outro distante de nós, apesar da atualização do discurso ou tentativa de reflexão da temática, não necessariamente dialoga com os sujeitos da cultura representada.

Sem tomar como uma desqualificação dos trabalhos realizados junto às coleções aqui tratadas, a pretensão deste artigo é sinalizar o potencial existente nos conjuntos. Trata-se de recuperar as motivações como as que levaram os profissionais envolvidos na gestação do movimento da Nova Museologia e repensar as responsabilidades políticas e sociais existentes nas ações do cotidiano museológico, em especial dos equipamentos públicos.

Ainda não contamos com muitos espaços onde, além da preservação, os próprios sujeitos produtores definam o modo como sua obra deve ser difundida ou, no mínimo, participar das diretrizes institucionais. Refletir sobre considerações como esta é fundamental para o estabelecimento do papel dos agentes que integram as instituições voltadas à salvaguarda das expressões culturais, cujo desempenho é significativo para a formulação de políticas públicas.

NOTAS

[1] A publicação Cartas Patrimoniais, 2004, IPHAN organizada por Isabelle Cury, reúne documentos, referendos e cartas elaboradas como resultado das discussões a respeito da preservação de bens culturais, desde a década de 1930 ao ano de 2003.

[2] Há significativa bibliografia que demonstra o processo ocorrido durante o século XX, especialmente durante e após Segunda Guerra Mundial, para consolidação de instrumentos voltados a preservação do patrimônio cultural da humanidade. Para ilustrar, podemos citar as seguintes publicações: Cartas Patrimoniais, Isabelle Cury (org.), IPHAN, Rio de Janeiro, 2004; O Patrimônio em Processo, Maria Cecília Londres Fonseca, Editora UFRJ/MINC-IPHAN, 2005; Memória e patrimônio, ensaios contemporâneos. Regina Abreu, Mário Chagas (orgs.) Rio de Janeiro, DP&A, 2003; O ICOM-Brasil e o Pensamento Museológico Brasileiro: documentos selecionados Maria

Cristina Oliveira Bruno (org), São Paulo, Pinacoteca/ICOM, 2010.

[3] Sobre a Missão de Pesquisas Folclóricas e o Departamento de Cultura de São Paulo, podemos destacar os estudos de Flávia Camargo Toni, Carlos Sandroni, Alvaro Carlini, Oneyda Alvarenga, Elizabeth Travassos, Antonio Gilberto Ramos Nogueira, Roberto Barbato, Paulo Duarte, Carlos Eduardo Sampietri, Vera Lúcia Cardim de Cerqueira, Sirlei Silveira, Telê Ancona Lopes. O acervo se encontra na Discoteca Oneyda Alvarenga no Centro Cultural São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura.

[4] Exposição Puras Misturas – de 11 de abril a 14 de novembro de 2010. Curadora Geral Adélia Borges, Curadora adjunta Cristiana Barreto, Co-curador Módulo Fragmentos de um diálogo, José Alberto Nemer; Co-curadora Módulo Da Missão à missão Vera Lúcia Cardim de Cerqueira. Pavilhão das Culturas Brasileiras – Secretaria Municipal de Cultura – São Paulo.

[5] O acervo do Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima é composto por cerca de 13.000 itens entre livros, documentos, objetos, audiovisual e fotografias de cultura popular. Iniciado por Rossini Tavares de Lima, na década de 1950, para as comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo e alimentado ao longo do tempo por resultados de pesquisas da Escola de Folclore.

[6] Além da exposição Puras Misturas, foram realizadas no período de 2010 a 2013 as exposições: Artes Plásticas curadoria de Alberto Nemer; ArteFatos Indígenas: curadoria de Cristiana Barreto e Luis Grupioni; Design da periferia: curadoria de Adélia Borges; O rio São Francisco navegado por Ronaldo Fraga; Autoria compartilhada, curadoria de Mônica Nador; e IBIRÁ, curadoria de Renato Imbroisi.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. Anteprojeto do SPHAN. In. Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, Brasília: IPHAN, n. 30. 2002, 293p

ALVARENGA, Oneyda. Catálogo Ilustrado do Museu Folclórico. São Paulo: Discoteca Pública Municipal, 1950 (Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal, v2).

_____. Melodias Registradas Por Meios Não Mecânicos. São Paulo: Discoteca Pública Municipal, 1946 (Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal, v1).

_____. (org.) Coleção Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro, São Paulo: Discoteca Pública Municipal, volumes 1 e 2: 1948, volume 3:1949, volume 4: 1950 e volume 5: 1955.

BORGES, Adélia; BARRETO, Cristiana. Pavilhão das Culturas Brasileiras: Puras misturas. São Paulo. Editora Terceiro Nome. 2010, 296p.

CERQUEIRA, Vera Lúcia Cardim de. (org.) Missão de Pesquisas Folclóricas: cadernetas de Campo. São Paulo. Associação Amigos do Centro Cultural São Paulo. 2010, 96p.

CHAGAS, Mário de Souza, Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. Chapecó MG. Editora Argos, 2006. 136p.

¬¬_____. O pai de Macunaíma e o patrimônio espiritual. In ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). Memória e patrimônio, ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro, DP&A, Faperj, UNIRIO, 2003, 316p.

CURY, Isabelle (Org.). Cartas Patrimoniais. 3ª edição. Rio de Janeiro: IPHAN. 2004, 407p.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (editores). Conceitos-chave de Museologia; SOARES, Bruno Brulon; CURY, Marília Xavier (tradução e comentários). São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.100 p.

GUARNIERI, Museus de São Paulo. In BRUNO, Cristina Oliveira. Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo. Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura. 2010b. Vol. 1, 314p.

ORTIZ, Renato. Românticos Folcloristas. São Paulo. Editora Olho d'Água. 102p.

VARINE, Hugues de. A respeito da mesa-redonda de Santiago do Chile (1972), 1995, in BRUNO, Maria Cristina Oliveira Bruno (Org.) O ICOM / Brasil e o pensamento museológico brasileiro. Vol. 2. São Paulo. Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus. 2010a, 162p.

1º sebramus
seminário
brasileiro de
museologia
12 a 14 novembro
belo horizonte . 2014

casa do baile

MUSEOLOGIA, PATRIMÔNIO E MEMÓRIA

A SUPERAÇÃO DOS “LUGARES DE MEMÓRIA”: MUSEUS, DIREITO À CIDADE E AOS “LUGARES COMUNS”

Vladimir Sibylla Pires
sibylla_1968@hotmail.com

As recentes manifestações urbanas no Brasil serviram de palco para o levante da multidão: uma multiplicidade de singularidades cuja excedência criativa põe a forma-museu moderna (institucional) em xeque. Diante dela, precisamos considerar um novo modelo de museu: não mais centrado em uma relação contratualista, mas atenta à produção do comum; não mais restrito ao edifício ou ao território, mas relacionado com uma rede de redes; não mais a serviço do desenvolvimento de um público ou população, mas uma ferramenta para a sua autonomia; não mais focado no objeto ou no patrimônio, como o conhecemos, mas nas dinâmicas comunicacionais. Não mais um “lugar de memória” mas um não-museu, um pós-museu, um museu do acontecimental, do encontro entre praxis e poiesis, a se materializar nos “lugares comuns” da linguagem e do fazer-cidade.

Palavras-chave: Museu, Capitalismo Cognitivo, Multidão,
Lugares De Memória. Lugares Comuns.

1. APRESENTAÇÃO

> *El capitalismo ha entrado en una nueva fase, la del capitalismo cognitivo. La actual crisis del sistema capitalista impone la construcción de una alternativa a la altura de lo que está em juego.(César Altamira)*

> *O capitalismo cognitivo diz respeito à mobilização das formas de vida em suas próprias dinâmicas sociais, inclusive reprodutivas. (Giuseppe Cocco).*

> *Não há nada que pareça mais enigmático hoje do que a ação. (Paolo Virno)*

As manifestações que vêm ocorrendo desde junho de 2013 no Rio de Janeiro, bem como nas demais cidades brasileiras, não vêm engendrando apenas a necessidade de um reperspectivamento do que entendemos por museu apenas por conta da exibição potente, nas ruas, de nossa dimensão multitudinária. Elas forçam este novo olhar também porque trazem à luz a estreita – e quase invariavelmente conflituosa – relação que mantemos com o território. Além disso, servem também para desnudar a perversidade intrínseca ao "modelo Barcelona" perseguido pela prefeitura de nossa cidade, cuja fraude e miséria já foram amplamente explicitadas pelo antropólogo catalão Manuel Delgado (2007, p. 239). Em suas próprias palavras: "la ciudad utópica de los diseñadores estrella y los políticos se levanta ciega ante las misérias que cobjia, surdomuda ante las exclusiones que genera sin parar."

Dadas as nossas pretensões (e limitações) deste breve ensaio, não se trata aqui de empreendermos um resgate da lógica do capital na produção do espaço urbano (LOJKINE, 1981; CASTELLS,

2000; LEFEBVRE, 2006; TOPALOV, 2006). No entanto, é importante tê-la em mente para compreendermos que, no que tange os museus, tal relação com o território faz-se ainda mais especial hoje em dia porque muitos deles vêm sendo mobilizados pelo poder público e pela iniciativa privada para além de sua função cultural. Ou, na verdade, e para sermos mais precisos, vêm sendo mobilizados justamente por esta sua função, o que lhes permite funcionar como âncoras de projetos de revitalização urbana e, sobretudo, de gentrificação social de áreas tidas como degradas pelo poder público, preparando-as para todo o tipo de investida do grande capital. Uma estratégia urbanística baseada na mobilização produtiva do território e de suas relações, adotada pelo neoliberalismo desde a década de 1970, e que tem, na edificação do Centro Cultural Georges Pompidou, em Paris, no que tange o papel (renovado) dos museus, o seu "marco fundacional". Uma urbanização ancorada na cultura (ARANTES, 2009) e em uma acumulação por espoliação (HARVEY, 2004), portanto.

No entanto, as transformações no regime de acumulação ocorridas a partir do mesmo período e, em decorrência direta, a assunção de todo um novo instrumental teórico e conceitual mais adequado aos novos tempos, fazem com que cogitemos o desenvolvimento – mesmo que como pura especulação teórica – de outra forma-museu mais adequada à dimensão imaterial e eminentemente acontecimental e circulante (territorial, portanto) da produção contemporânea. Uma forma-museu que, mesmo que não extinga com as demais formas existentes (institucional, comunitária,virtual etc.), as questione e supere, ao servir de "rota de fuga" alternativa às capturas contemporâneas de nossos afetos e potencialidade criativa. Assim, para avançarmos com este exercício especulativo, partiremos da estreita (histórica) relação que os museus mantêm com o território, compreensão necessária para qualquer nova proposição.

Neste sentido, podemos ver, grosso modo, a relação dos museus com o território de duas formas básicas, simplificadoras e generalizantes (com todos os riscos que isto implica, é claro): a primeira delas, óbvia e imediata, reside no fato de que todo museu (pelo menos os do mundo físico) é, em si e sempre, uma relação com um território: um espaço concreto onde habitamos, pelo qual circulamos, no qual vivemos e a partir do qual produzimos. A segunda, já não tão necessariamente óbvia assim, é a de que todo museu também conforma, em si mesmo, ele próprio, um lócus imaginário, como se ocupasse uma espécie de sobreterritório simbólico. A primeira seria uma abordagem da questão que poderíamos chamar de "fisicalista", a tangibilizar sua dimensão institucional; a segunda, uma compreensão que chamaríamos de "simbólica", a dar visibilidade a sua presença em nosso imaginário como um "lugar de memória", para nos valermos da expressão de Nora (1993).

Pela dita compreensão "fisicalista" teríamos duas dinâmicas: a) por um lado, o fato que a forma-museu moderna – modelo e estrutura com os quais lidamos ainda hoje – surge no século

XVIII como uma instituição materializada em uma edificação, portanto situada concretamente em uma determinada localidade, imbricada em (com) um determinado território. O que, inclusive, não poderia ser diferente visto ser esta a condição necessária para a sua sobrevida, já que baseada em uma lógica eminentemente subtrativa (no caso, a extração, para acumulação e exibição, dos já mencionados objetos-informantes) e disciplinar; b) por outro, temos o fato que, a partir do século XIX, esta forma-museu institucional, materializada em um edifício, inicia um gradual processo de ampliação de sua atuação e passa a incorporar o próprio território circundante (encarado como patrimônio). Isto quando ele já não se constitui a partir da própria musealização do território.

Desta ampliação de sua forma de agir (do edifício para o território, da coleção para o patrimônio, do público para a população) advirá toda uma série de experiências museísticas que culminará nos atuais museus comunitários, territoriais e afins[1] em toda a sua diversidade e complexidade: desde os museus a céu aberto escandinavos – inaugurados ainda na segunda metade do século XIX – e os primeiros projetos franceses de ecomuseus – levados adiante já na década de 1930 – às experiências pós-1960 do museu atelier, dos museus de vizinhança, dos museus de território, museus de percurso, entre outros.

Para fins puramente esquemáticos e didáticos, todas estas experiências serão aqui chamadas genericamente de "fisicalistas" porque carregam em si, no nosso entender, de alguma forma, esta estreita relação com o território onde ocorrem (ou a partir dos quais se organizam): seja a partir de uma musealização subtrativa (no caso dos museus tradicionais) ou por conta de uma musealização *in situ* (no caso dos museus comunitários ou territoriais pós-1960); seja porque possuem uma sede física (onde ocorrem suas ações ou de onde partem suas missões externas, aos moldes das centrais de cálculo latourianas) ou porque, em não a existindo, ainda assim visam ancorar sua existência (mesmo que nômade) em espaços concretos diversos[2] (ainda que mutáveis). Estes museus estão, neste sentido, sempre estreitamente relacionados a um espaço físico. Simbólico também, obviamente, pois social, porém de uma forma distinta da preconizada pela outra compreensão que aqui será mobilizada.

Por esta, chamada de "simbólica" neste exercício meramente especulativo, nossa relação com os museus é, por outro lado, estreita e indelevelmente marcada pelo advento da noção de "lugares de memória", expressão forjada na virada das décadas de 1970 para 1980 pelo historiador francês Pierre Nora (1993). Embora originalmente uma noção negativa, por intermédio dela (embora não exclusivamente, é claro), no entanto, os museus foram dotados de uma aura (digamos assim) segundo a qual, enquanto "lugares de memória", estariam, de certa forma, acima do bem e do mal. Sua edificação seria um inquestionável bem à sociedade. Sua simples presença, um explícito indicativo de civilidade. Seriam "lugares de memória" porque conteriam em seu interior as marcas, as expressões dos acontecimentos (memoráveis) de nossa cidade, comunidade ou país;

mas seriam "lugares de memória" também porque expressariam, eles próprios, um marco afetivo na paisagem, uma baliza na vida cotidiana, uma presença (supostamente positiva) em nosso imaginário.

Dada a perversidade dessa dinâmica semântico-simbólica (que só faz reforçar as diretrizes ainda vigentes em muitos museus de não se tocar nos objetos, de não intervir na construção, de não correr ou falar alto em seus salões, de não assumi-los, enfim, como partes da vida cotidiana, inclusive em toda a sua perecibilidade), dinâmica esta forjadora (de modo acrítico) do museu como um suposto território mental perene e aprioristicamente positivo, instância justificadora de sua presença em qualquer política de revitalização urbanística (como criticar a construção de um novo museu, poderiam se perguntar?), faz-se necessária uma releitura crítica da noção (e a sua superação).

2. O "PROBLEMA" DOS "LUGARES DE MEMÓRIA"

Os "lugares de memória", em Nora (1993), são o fruto de uma constatação: o rápido desaparecimento da memória nacional francesa. Mas são também a expressão de uma perda: a do elo secular que o historiador identificava existir, no passado, entre memória e história. Não à toa decreta: "fala-se tanto de memória porque ela não existe mais" (NORA, 1993, p.7).

Quando de sua formulação, percebia o autor que, ao menos na França, não se vivia mais o passado como parte de uma continuidade retrospectiva; na verdade, relembrava-se dele enquanto uma descontinuidade posta à luz do dia, através de uma memória-arquivo, uma memória-dever, uma memória-distância. Pura representação em uma "era de comemoração". Não a da Nação, dos sujeitos históricos, de certas instâncias-chave de difusão e efetivação (como manuais escolares e praças públicas), mas "uma comemoração remodelada, 'metamorfoseada', nutrida (...) pela multiplicidade de identidades de grupos particulares, que se desdobravam na diversidade de eventos dos mais variados matizes e perfis, sem que houvesse critério ordenador e hierarquizador" (GONÇALVES, 2012, p.27).

No contexto de elaboração da noção, apontava o autor que se vivia um eterno presente, fruto de uma aceleração da história baseada em uma mundialização das relações e no papel exercido, neste processo, pelos meios de comunicação de massa. A história tornava-se mais dinâmica: a duração do fato era a duração da notícia. Vivia-se um poder / dever de mudança e a distância entre o que ele considerava uma "memória verdadeira" e o registro / narração (história) que se faz do passado. E acrescenta: "Se habitássemos ainda nossa memória não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares. (...) Cada gesto, até o mais cotidiano, seria vivido como uma repetição religiosa daquilo que sempre se fez, numa identificação carnal do ato e do sentido" (NORA, 1993, p.8-9).

Segurar traços e vestígios, neste sentido, funcionaria como uma oposição ao efeito desintegrador da mundialização, da aceleração da história. Para Hartog (2006, p.266), "os 'Lugares de

Memória' (...) chegaram ao diagnóstico de uma "patrimonialização" da história da França, senão da França mesma, na medida em que a mudança de um regime de memória a outro nos fazia sair da 'história-memória' para entrar em uma 'história-patrimônio'." Os "lugares de memória" surgem, assim, como encruzilhada de dois movimentos: um histórico (fim de uma tradição de memória) e um historiográfico (reflexão da história sobre si mesma). A expressão do desaparecimento de um capital que se vivia na intimidade da memória e que se passava a viver apenas na reconstituição histórica: "os lugares de memória são, antes de tudo, restos. (...) É a desritualizaçãi de nosso mundo que faz aparecer a noção." (NORA, 1993, p.13).

Fruto de uma valorização mais do novo do que do antigo, do jovem do que do velho, do futuro do que do passado. Um mundo no qual museus, arquivos, cemitérios, aniversários etc. tornam-se os marcos testemunhais de uma outra era, marcos de uma ilusão de eternidade: "rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza" (NORA, 1993, p.13), frutos de que não se há mais memória espontânea. Para o autor, os "lugares de memória" seriam, assim, como que bastiões, mas somente por conta do fato de que o que eles defendem encontra-se ameaçado de destruição: eles não se transformariam em "lugares de memória" se ainda vivêssemos as lembranças às quais eles estão relacionados, nem se a história deles não se apoderasse para deformá-los. E são, como apontado por Nora (1993), *loci* nos três sentidos: espacial (como no caso de um arquivo), funcional (como no caso de um manual escolar) e simbólico (como no caso de um minuto de silêncio), cujas dimensões interagem entre si.

Os "lugares de memória" são também, portanto, expressão de todo um processo de construção de sentidos, de transmutação simbólica ao redor desses conteúdos, desses marcos (materiais e imateriais) na paisagem (física ou social). São o fruto de uma história que sente necessidade de inventá-los com medo que a memória ali contida se extingua.

Apesar de sua imprecisão – o que, de fato, não pode ser assim qualificado? –, a expressão "lugares de memória" popularizou-se entre um público não acadêmico e foi apropriada pela própria era da comemoração que tentou denunciar.

Hoje, tudo é "lugar de memória", "como se a memória tivesse valor em si mesma e fosse a expressão da verdade pura e do supremo bem; como se o esquecimento fosse mal ou um vírus criminoso que devesse ser combatido" (CHAGAS, 2011, p.12). Como se memória só existisse tangibilizada em algum tipo de suporte (material ou não) ao invés de ser uma relação. Como se ela não se renovasse permanentemente a cada movimento de invenção do cotidiano (CERTEAU, 2009). Como se não fosse sempre uma atitude ética e política, desconsiderando-se que "há sempre uma concepção de memória social implicada na escolha do que conservar e do que interrogar" (GONDAR, 2005, p.17).

3. PELA SUPERAÇÃO DOS "LUGARES DE MEMÓRIA": O CAPITALISMO COGNITIVO E OS "LUGARES COMUNS"

Encontramo-nos hoje, trinta anos após a formulação da expressão "lugares de memória", no entanto, em um regime de acumulação distinto do que fez a glória da França analisada por Pierre Nora. Um regime de acumulação que "implica a mobilização da subjetividade do trabalhador, de sua capacidade de enfrentar o aleatório, o imprevisível, o evento" (COCCO, 1999, p.270). Uma transformação radical no modo de produção – que passou de material a imaterial, de fabril a cognitivo – ocorrida concomitantemente àquela formulação (um processo para o qual Pierre Nora não se atentou, muito menos soube vislumbrar sua real significação).

Embora o Uno dessa multidão que vem saindo às ruas sistematicamente nos últimos anos em todo o mundo não seja mais o Estado, ainda assim aquela noção requer uma unidade. E esta unidade é exercida pela "linguagem, o intelecto, as faculdades do gênero humano. O Uno não é mais uma promessa, mas uma premissa" (VIRNO, 2001, p.4). E podemos entender a emergência dessa premissa pela noção marxista de general intellect: o intelecto – "a vida da mente" – tornado público e posto em primeiro plano, resultando daí que "a estrutura linguística mais geral e abstrata se faça instrumento para orientar a própria conduta" dos indivíduos.

Tais estruturas gerais tornadas públicas são os chamados "lugares comuns", e nada mais são do que "a forma lógico-linguística que alinhava todos os discursos", ou seja, o "epicentro desse animal linguístico que é o ser humano" (VIRNO, 2001, p.15). Os "lugares comuns" publicizados na contemporaneidade tornam-se os substitutos recorrentes, por sua vez, da ideia aristotélica de "lugares especiais" (modos de dizer e pensar que somente se desenvolvem junto a um ou outro âmbito da vida associada), ou seja, as chamadas "comunidades substanciais": a agremiação de futebol, a congregação religiosa, a seção do partido etc. Estes "lugares especiais" – ou seriam "lugares de memória"? – dissolveram-se, embora não tenham desaparecido. Apenas não são mais responsáveis por apontar a direção, não fornecem mais "um critério de orientação, uma busca confiável, um conjunto de hábitos específicos, de modos específicos de dizer/pensar" (VIRNO, 2001, p.14). Por todos os lados, ao contrário, reportamo-nos a uma mesma base de construções lógico-linguísticas (fundamentais ou mesmo gerais), e não mais a códigos ético-comunicativos setoriais. É este caráter exterior, social e coletivo da atividade intelectual que se torna, hoje em dia – e mesmo para Marx, já no século XIX –, "o verdadeiro motor da produção de riqueza" (VIRNO, 2001, p.8-9). Base, inclusive, no nosso entender, para a plena compreensão da dinâmica (sempre viva) do fazer-memória na contemporaneidade.

A dissolução desses "lugares especiais", no entanto, engendra a adoção dos "lugares comuns" não porque alguém assim o decida, mas por conta de um desejo de obter proteção em uma sociedade privada de tais códigos comunitários[3]. E por dispor desses "lugares comuns" ao qual

possa recorrer, a multidão "não converge numa vontade geral (...) [assim como] pode buscar uma esfera pública não estatal. Os muitos, enquanto muitos, têm como base o pedestal da publicidade do intelecto: para o bem e para o mal" (VIRNO, 2001, p.11).

Não pensemos com isso, porém, que a multidão marca – ou marcará – o fim da classe trabalhadora. Virno (2001) ressalta que esta, na verdade, não se reduz a uma simples coincidência com determinados hábitos, usos ou costumes. Significa, na verdade, tão somente o sujeito produtor de mais-valia. Neste sentido, a classe trabalhadora no mundo contemporâneo – o trabalho vivo subordinado – coincide com a própria noção de multidão, com sua cooperação cognitiva e linguística, com a própria produção de memória. Trabalho e intelecto fundem-se na multidão e fazem vir à tona a base sobre a qual esta noção se constrói no mundo contemporâneo: a partir da desintegração da divisão clássica da experiência humana em trabalho (ou *poiesis*), ação política (ou *práxis*) e intelecto (ou vida da mente). Uma distinção clara e precisa até a época fordista[4], hoje sem sentido, visto que o trabalho passou a absorver inúmeras características típicas à ação política, com as quais se hibridizou, engendrando um dos traços fisionômicos da multidão contemporânea. Esta subsunção de características da ação política ao processo de trabalho nos remete a outra importante característica da multidão contemporânea, central para a nossa proposição: o seu virtuosismo.

Por virtuosismo Virno (2001, p.15) compreende "a capacidade peculiar de um artista executante" sem, no entanto, restringir a definição de artista: este é tanto o exímio pianista quanto o orador persuasivo; tanto o bailarino brilhante quanto o sacerdote de sermão sugestivo. O que caracteriza a atividade do virtuoso é a execução de algo cuja finalidade encontra-se em si mesma, sem se depositar em um produto acabado ou duradouro (a *performance* do bailarino não deixa atrás de si um objeto palpável distinto da execução propriamente dita). Além disso, é algo que exige a presença do outro, de um público. Seu sentido reside no fato, em si, de ser visto ou escutado. Para o pensamento aristotélico, a produção de um objeto designa a existência do trabalho ou *poiesis*, enquanto que a ação política ou *práxis* resulta de um ato cujo fim encontra-se em si mesmo. Diante disso, toda ação política era/é virtuosa. Hoje, segundo Virno (2001) esta distinção não faz mais tanto sentido.

"No pós-fordismo, aquele que produz mais-valia, comporta-se – desde um ponto de vista estrutural, certamente – como um pianista, bailarino, etc. e, portanto, como um homem político. (...) No pós-fordismo, o trabalho (...) se assemelha a uma execução virtuosa (sem obra)" (VIRNO, 2001, p.17).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gostaríamos de fechar este breve ensaio dizendo que é esta execução sem obra, virtuosística, que se dá por todo o território, na circulação, na interação das subjetividades, em meio a

uma linguagem engendradora dos "lugares comuns" aos quais Virno (2001) se refere, que aqui assumimos como noção mais adequada do que a de "lugares de memória". Principalmente em tempos de manifestação explícita de nossa excedência multitudinária, a demandar, no nosso entender, uma forma-museu não subtrativa, não representacional, afeita ao seu caráter afetivo, acontecimental. Esta forma-museu não pode ser mais uma materialização medrosa (pois diante do risco da perda), a expressão de algo onde não há mais memória vivida (uma falácia, visto que ela sempre há, pois pura relação). Talvez ela nem se materialize, na verdade, uma vez que acontece nos "lugares comuns" e no comum dos lugares – lugares linguísticos, mas também territoriais, físicos, afetivos, produzidos pela interação das subjetividades. Um "lugar", enfim, desses que só existem porque nele há espíritos múltiplos, ali escondidos em silêncio, que podemos evocar, como bem disse Certeau (2009, p.175). Um espaço vivo – material e/ou simbólico – que se define por ser identitário, relacional e histórico, como bem assinalou Augé (1994). Algo sobre o qual (ou a partir do que) façamos valer nosso direito, não apenas o de (sobre)viver ou de habitar, mas também o de circular visto que é por este gesto, pelo livre ato de caminhar, que nos *apropriamos* do sistema topográfico; que podemos *realizar* espacialmente o lugar; e que implicamos *relações*, ou seja, empreendemos contratos pragmáticos sob a forma de movimentos, como se aquele simples ato (o caminhar) fosse um "espaço de enunciação" (CERTEAU, 2009, p.164). O direito à cidade, portanto, já preconizado por Lefebvre (2008) é, portanto, acima de tudo, um fazer-cidade (e, por extensão, um fazer-memória, em um [re]inventar permanente dos "lugares comuns", em um jogo contínuo e dinâmico entre potência de lembrar e desejo de esquecer).

Uma forma de animar (no sentido latino de dotar de alma) o urbano. Aquilo que podemos depreender por trás do registro da celebração de um casamento pelas ruas de Istambul, realizado pelo coletivo Hackitectura como parte de um exercício / esforço de "mapeamento dos bens comuns" naquela cidade[5].

Fig.1: Frames do video Wedding (Istanbul Commons), do coletivo Hackitectura. Cf. http://www.youtube.com/watch?v=AzUHAQF78rc&list=PLDondr__oNUkmz8QWLoo1dWvm1X3a7M44 (consultado em 10/08/2014).

Algo, portanto, muito diferente dos institucionalizados "lugares de memória", cuja imagem positivada em nosso imaginário esconde, na verdade, uma falácia: a conformação de um não-lugar. Assim, para o levante contemporâneo da multidão, dessa multiplicidade de singularidades, uma museologia da excedência, um museu-acontecimento que possa acontecer (e desaparecer, se e quando necessário, sem medo de integralizar a perda) em meio a um "lugar comum".

NOTAS

[1] Como este não pretende ser um estudo exaustivo das diferenças práticas e conceituais de todas estas experiências ao longo dos tempos, adotaremos aqui a perspectiva de Varine (2012, p.182-183): "Pessoalmente (...) prefiro conservar o termo 'museu' e atribuir-lhe um qualificativo que define sua principal característica: museu comunitário, se ele emana realmente de uma comunidade particular; museu de território, se ele representa a complexidade de um conjunto de comunidades que coexistem em um pays; museu de sítio (monumental, industrial, arqueológico) ou ainda centro de interpretação, quando este último termo reflete bem a vontade de traduzir uma paisagem, uma história, um personagem, um fato, um problema".

[2] Segundo Chagas (2005, p.131): "Quando nos anos 1990, em reunião de trabalho, um dos responsáveis pelo Museu Etnológico de Monte Redondo, em Portugal, afirmou que 'o Museu é a taberna do Rui, quando lá nos reunimos para a tomada de decisões, e também a casa do Joaquim Figueirinha, em Genève, quando lá estamos trabalhando', estava deliberadamente desgeografizando o Museu". No entanto, para o fim a que se propõe este breve ensaio, ainda assim se mantinha a sua relação fisicalista com o território.

[3] A dialética temor-proteção é, para Virno (2001), uma das três formas de aproximação da questão da multidão. As outras duas são, de um lado, a relação entre a multidão e a crise da tripartição Trabalho, Política e Pensamento (da qual sintetizaremos, neste ensaio, alguns de seus principais aspectos); e, de outro, a subjetivação da multidão através de três categorias: individuação, tagarelice e curiosidade (que não serão alvos deste texto).

[4] "O trabalho é a troca orgânica com a natureza, produção de novos objetos, processo repetitivo e previsível. O intelecto puro possui uma índole solitária e não-aparente: a meditação do pensador escapa do olhar dos outros; a reflexão teórica silencia o mundo das aparências. Diferentemente do trabalho, a ação política intervém nas relações sociais, não sobre os materiais naturais; tem a ver com o possível e o imprevisto; não preenche de objetos ulteriores o contexto onde opera, mas modifica esse contexto mesmo. (...) Pois bem, essa antiga tripartição, todavia, (...) é precisamente a que entrou em decadência. Dissolveram-se os confins entre a pura atividade intelectual, a ação política e o trabalho" (VIRNO, 2001, p.14).

[5] Cf. http://hackitectura.net/blog/ (consultado em 10 ago. 2014).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Otília. Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas. in O. Arantes et al. A cidade do pensamento único: desmanchando consensos. 5.ed. Petrópolis: Vozes, 2009. p.11-74.

AUGÉ, Marc. Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 9.ed. Campinas: Papirus, 1994.

CASTELLS, Manuel. A questão urbana. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer. 16.ed. Petrópolis: Vozes, 2009

CHAGAS, Mario. Casas e portas da memória e do patrimônio. In Gondar, J.; Dodebei, V. (org.). O que é memória social? Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005. p.115-132.

CHAGAS, Mario. Museus, memórias e movimentos sociais. In Cadernos de Sociomuseologia, Lisboa, n. 41, 2011, p. 5-16. Disponível em: http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/2654. Acesso em 10 ago. 2014.

COCCO, Giuseppe. A nova qualidade do trabalho na Era da Informação. In Lastres, H.; Albagli, S. Informação e globalização na Era do Conhecimento. Rio de Janeiro: Campus, 1999. p.262-289.

DELGADO, Manuel. 2007. La ciudad mentirosa: fraude y miseria del 'Modelo Barcelona'. Madrid: Catarata, 2007

GONDAR, Jô. Quatro proposições sobre memória social. In Gondar, J.; Dodebei, V. (org.). O que é memória social? Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005. p. 11-26.

GONÇALVES, Janice. Pierre Nora e o tempo presente: entre a memória e o patrimônio cultural. In Historiæ, Rio Grande, v. 3, n. 3, 2012, p. 27-46. http://www.seer.furg.br/hist/article/view/3260/1937. Acesso em: 10 ago. 2014.

HARTOG, François. Tempo e patrimônio. In Varia Historia, Belo Horizonte, v. 22, n. 36, p. 261-273, 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/vh/v22n36/v22n36a02.pdf. Acesso em: 10 ago. 2014.

LEFEBVRE, Henri. A produção do espaço. 2006. Versão eletrônica traduzida por Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins. Disponível em: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/1a_aula/A_producao_do_espaco.pdf. Acesso em: 10 ago. 2014.

LEFEBVRE, Henri. O direito à cidade. 5.ed. São Paulo: Centauro, 2008.

LOJKINE, Jean. O estado capitalista e a questão urbana. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In Projeto história, São Paulo, n. 10, 1993.

TOPALOV, Christian. La urbanization capitalista: algunos elementos para su análisis. Esta edición en soporte magnético ha sido autorizada por el autor exclusivamente para su uso por parte de la cátedra de Sociología Urbana – Facultad de Ciencias Sociales – Universidad de Buenos Aires. 2006 Disponível em: http://www.institutodeestudiosurbanos.info/dmdocuments/cendocieu/Especial-

izacion_Mercados/Documentos_Cursos/Urbanizacion_Capitalista-Topalov_Christian-1979.pdf. Acesso em: 10 ago. 2014.

VIRNO, Paolo. Gramática da multidão: para uma análise das formas de vida contemporânea. Tradução para o português de Leonardo Retamoso Palma a partir da publicação italiana de Rubberttino Editore Catanzaro, Itália, 2001. Disponível em: http://www.c-e-m.org/wp-content/uploads/gramatica-da-multidao.pdf. Acesso em: 10 ago. 2014.

PARCERIA ENTRE O MUSEU E A COMUNIDADE: PRÁTICA MUSEOLÓGICA DESENVOLVIDA PELA MUSEU EUGÊNIO TEIXEIRA LEAL/MEMORIAL DO BANCO ECONÔMICO

Guilhermina de Melo Terra
guilherminaterra@gmail.com

Esta pesquisa defende a possibilidade do museu atuar em parceria com a comunidade, a fim de cumprir a função social exigida na contemporaneidade, a partir das ações desenvolvidas pelo Museu Eugênio Teixeira Leal/Memorial do Banco Econômico – METL/MBE, localizado no Pelourinho/Salvador/Bahia. Assim, utilizando-se o método estudo de caso, percebeu-se que, para os colaboradores do museu, a melhoria da comunidade era a base de toda a prática museológica. Para a comunidade, o METL/MBE representa um espaço, sinônimo de tranquilidade, segurança, formação e aprendizagem. Conclui-se que o espaço museológico apresentado vem atuando de forma integrada ao meio em que é parte integrante, cumprindo, portanto, com seu papel e a função social.

Palavras-chave: Função Social do Museu, Funcionamento do Museu, Museu como Organização Aberta, Comunicação Museológica, Gestão Museológica.

1 INTRODUÇÃO

Nos dias atuais, os discursos construídos pelos museus não podem mais refletir a visão única e distante dos mesmos. "Única" por ser resultante do posicionamento direto dos colaboradores do museu e, "distante" por ser baseado nas necessidades culturais exclusivas do meio interno, não considerando a realidade externa as quais os museus pertencem. Afirma-se isso pois, na contemporaneidade, o museu deve

> *[...] ser uma instituição a serviço da sociedade da qual é parte integrante e que possui em si os elementos que lhe permitirem participar na formação da consciência das comunidades que serve; o museu deve contribuir para levar essas comunidades a agir [...] (ARAÚJO, 2004, p.4).*

Ou seja, nos dias atuais, a missão organizacional dos espaços museais precisa estar voltada para o desenvolvimento social do meio, no sentido de contribuir com a melhoria da qualidade de vida das comunidades as quais os museus necessitam servir. Para que tal fato ocorra, torna-se fundamental o envolvimento direto destes museus com a comunidade.

Para a área da gestão, este envolvimento só atingirá os resultados esperados, à medida que os museus passarem a atuar enquanto organizações abertas ou sistema aberto. Em nível conceitual,

> *[...] um **sistema aberto** é um sistema que troca matéria, energia e informação com o seu meio: essas numerosas e diversificadas trocas permitem que o sistema se autoproduza, tenha autorreferenciais, goze da autonomia e possa auto-organizar-se (FREIXO, 2011, p.159).*

Por estamos na Sociedade das Organizações, o museu, enquanto um dos grupos sociais que

compõem esta sociedade, direta ou indiretamente, ao mesmo tempo em que influencia os demais grupos, acaba por ser influenciado por eles, conforme defendido, na década de 90, por Arménio Rego e na década seguinte por Gregory Bateson, a partir da "perspectiva ecológica", apresentada no artigo de Yuha Jung.

Para os autores, a organização museológica por fazer parte de um grande sistema, também conhecido como Meio ou Meio Ambiente, composto por "[...] todas as pessoas, organizações, sociedades interconectados e interdependentes através de uma rede comunicativa e interativa" (JUNG, 2011, p.323), sua sobrevivência dependerá, exclusivamente, da sua relação e inter-relação com os demais elementos que compõem tal meio.

Por assim entender, a prática museológica desenvolvida pelo Museu Eugênio Teixeira Leal/ Memorial do Banco Econômico – METL/MBE, desde os anos 2000, vem agregando à missão organizacional, a melhoria da qualidade de vida dos moradores da Favela Nova Esperança, já que que a região do Pelourinho, além da circulação dos inúmeros turistas nacionais e internacionais, é palco de inúmeros problemas, típicos das regiões periféricas, tais como: desemprego, evasão escolar, drogas, prostituição, exclusão social e tantos outros.

Nesta perspectiva, sem deixar de lado as práticas tradicionais e atendimento aos turistas que visitam o Pelourinho, ações inovadoras, as quais envolvem os moradores locais, passaram a fazer parte do cotidiano do respectivo Museu. Mediante o exposto, este artigo visa demonstrar que um espaço museal, diante dos desafios da contemporaneidade, consegue cumprir seu papel social, conforme apresentado a seguir.

2 METL/MBE: UM POUCO DE SUA HISTÓRIA

Inaugurado em 11 de dezembro de 1984, pelas mãos do Dr. Ângelo Calmon de Sá, como parte do programa comemorativo dos 150 anos do Banco Econômico S.A., o METL/MBE foi instalado em um casarão do século XIX, adquirido para a Santa Casa de Misericórdia da Bahia, no início da década de 80 do século XX.

Figura 1 – Museu Eugênio Teixeira Leal/ Memorial do Banco Econômico

FONTE: METL/MBE

Composto por um museu, uma biblioteca, um arquivo, um cineteatro, salas para exposições de curta duração, salas de exposição de longa duração, o METL/MBE passa a ser um complexo, cujas ações não se voltam, exclusivamente, à prática museal. Pelo contrário, para melhor desenvolver suas ações, a biblioteca, pela Portaria nº 060/2008, de 23 de Setembro de 2008 recebeu, por parte do Ministério da Cultura, o título de Ponto de Leitura.

Com tal nomeação, o METL/MBE passou a ser a única organização museológica a receber tal título, em relação não só aos demais museus, mas também em relação às demais bibliotecas regionais. Um outro diferencial deste museu volta-se à preocupação em se tornar acessível a todos, sendo, também, o único espaço da localidade a oferecer instalações para deficientes, bem como ar refrigerado, a fim de minimizar a alta temperatura de Salvador.

Figura 2 – Acessibilidade

FONTE: METL/MBE

Localizado no centro histórico de Salvador, mais especificamente na comunidade do Pelourinho, o METL/MBE, encontra-se inserido na região mundialmente conhecida e visitada por inúmeros turistas nacionais e internacionais, por trazer consigo a beleza de seu conjunto arquitetônico colonial barroco português. Cabe salientar que tal região não só é parte integrante do Patrimônio Histórico da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, mas também é considerada Patrimônio Mundial, pela UNESCO, a partir do ano de 1985, sendo portanto, preservada desde então (DIFERENÇA...2012).

Figura 3 – Vista do Pelourinho

FONTE: http://blog.localnomad.com/pt/2013/04/22/guia-pelourinho-a-antiga-salvador-da-bahia/

Mas, não se pode esquecer é que nem sempre tal região manteve tal respeito. Em nível histórico, a região do Pelourinho, durante os anos 60 do século XX, sofreu um forte processo de

degradação, com a modernização da cidade e a transferência de atividades econômicas para outras regiões da capital baiana, acabando por transformar a região do centro histórico de Salvador em um antro de prostituição e marginalidade. Tal situação manteve-se até o ano de 1991, quando o governo baiano deu início ao processo de restauração da referida área, com a finalidade de tornar o Pelourinho em uma área fortemente atrativa para turistas.

Após restaurada, a comunidade do Pelourinho ganhou mais força e voltou a ser passagem obrigatória aos vários turistas. Todavia, manteve sua população carente. Isso implica frisar que, atualmente, a comunidade do Pelourinho, além de contar com o vai e vem de turistas nacionais e internacionais, continua presenciando os problemas supracitados, os quais tanto continuam a existir, quanto em maior força, em decorrência das crises econômicas mundiais, as quais acabaram por afetar a todos de uma forma geral.

É nessa atmosfera a qual reúne tanto os visitantes, quanto os moradores locais, repletos de necessidades sociais, políticas e culturais é que o METL/MBE encontra-se a desenvolver suas atividades. Como dito, somente a partir dos anos 2000 é que a prática museal proposta pelo METL/MBE passou a considerar a comunidade como base de suas ações. Desde sua criação, o museu se manteve sempre presente junto à comunidade, mas não para a comunidade. Suas programações mantinham-se distantes, em relação à população local. Após tal data, a visão do papel social dos museus começou a ser defendida sob outro prisma, passando este, enquanto organização, a assumir a ideia de que necessitaria ser feito pela comunidade e para a comunidade.

Assim, paralelamente, às ações tradicionais, programações direcionadas às crianças, adolescentes e jovens da comunidade começaram a fazer parte da prática do METL/MBE. Progressivamente, o envolvimento dos colaboradores com as programações propostas pela sua direção foram se tornando realidade e, no ano de 2007, de forma mais intensa, o Museu começou a atuar enquanto organização aberta, isto é, voltado verdadeiramente para a comunidade, no sentido de contribuir com a melhoria da qualidade de vida das pessoas que moravam em seu entorno.

Por meio de seus projetos o METL/MBE vem procurando envolver cada vez mais grupos de visitantes específicos, no sentido de atender suas necessidades culturais, juntamente com a oferta de serviços aos turistas, por acreditar que as práticas tradicionais e demais ações básicas da Museologia são igualmente importantes para a ação museológica, devido a própria natureza dos museus. Os museus necessitam, mais do que nunca, atuarem de forma integrada à comunidade, pois na contemporaneidade, intensificou-se o discurso criado anos atrás, ou seja, de que o papel social dos museus deve se voltar para o desenvolvimento social do meio em que são partes integrantes.

Além disso, a área da gestão defende a ideia de que os museus, enquanto organizações, precisam se manter em harmonia com o meio, caso não queiram entrar em estado de entropia e, consequentemente, falência. Nesta perspectiva, os museus necessitam desempenhar uma postura

pró-ativa, a fim de contribuir com a mudança do indivíduo (conhecimento, atitude e habilidade).

Isso quer dizer que os museus não podem mais permanecer com a imagem de edifícios frios e distantes, abertos somente para os visitantes mais privilegiados. Precisam fazer parte do meio, transformando-se em patrimônios locais. Para isso, independente do campo disciplinar, cabem aos museus, tomarem como base os anseios das comunidades interna e externa as quais são responsáveis. Posto isto, frisa-se que o envolvimento entre museu e comunidade torna-se necessário.

Tal pressuposto afasta o modelo padrão de comunicação, o qual é responsável pela oferta de discursos padronizados. Os museus necessitam procurar oferecer suas programações com base nas necessidades do público externo e, eventualmente, motivar uma transformação na forma de pensar dos mesmos, além de se voltarem, também, para os anseios do público interno (DODD, 2001, p.22). Mediante o exposto, passar a fazer uso da comunicação bilateral é aqui defendido como o primeiro passo para a transformação dos museus em organizações abertas, por apresentar a reciprocidade como a base de todo o processo comunicacional. Corroborando com o que está sendo tratado, a prática museal desenvolvida pelo METL/MBE, baseia-se no processo dialógico entre museu e comunidade, ainda durante a etapa de planejamento das programações. Consequentemente, os discursos oferecidos aos públicos, cujas ações se destinam, mantêm o mesmo processo de significação dos visitantes, alcançando o sucesso esperado.

Para fazer a diferença, o museu necessita se preocupar não com "o que oferecer", mas sim, "como oferecer" e "o que esperar com tal ação". Para isso manter-se de forma pró-ativa faz parte deste contexto, pois o importante é oferecer tanto o que a comunidade espera, quanto antecipar-se às outras necessidades.

No que se refere às programações de longa duração, com o objetivo de atrair a atenção dos visitantes, os discursos contam com o auxílio de ações interativas, a fim do visitante, de forma prazerosa, construa novos conhecimentos.

Figura 4 – Painéis e vitrines interativos

FONTE: METL/MBE

Para as ações destinadas à população local, a equipe do METL/MBE desenvolve atividades, por meio de programas socioeducativos, projetos patrocinados, além de suas exposições. Quanto a estas, o museu estabelece uma interessante parceria com os artistas locais. O espaço museológico lhe é aberto, gratuitamente, desde que, em troca, e também de forma gratuita, o artista ofereça à

comunidade oficinas, de modo a contribuir com o desenvolvimento local.

Figura 4 – Oficinas ofertadas pelos artistas locais

FONTE: METL/MBE

Quanto aos projetos socioeducativos, estes são ofertados pelo Museu durante o ano todo. Dentre tais projetos citam-se:

a) AEIOUtubro: promove a educação sociocultural a crianças em situação de risco, através das várias linguagens artísticas e brincadeiras tradicionais.

b) Estágio Supervisionado: contribui com a formação dos alunos dos cursos de Arquivologia, Biblioteconomia, Museologia, Turismo e 2º. Grau.

c) Inclusão Sócio-Digital: disponibiliza computadores para estudo, pesquisa e entretenimento dos estudantes e pessoas da comunidade local, que vêm aprender informática, uma das ferramentas mais importantes na atualidade.

d) Moral da História: exibe filmes infantis, para o público infanto-juvenil, a fim de despertar nas crianças e adolescentes as boas ações, através de uma discussão informal sobre os valores éticos e morais embutidos nos enredos.

e) Programa Museu Escola: recebe e realiza visitas programadas no Museu e nas escolas.

f) Varal Cultural: exibe slides, desenhos, recortes, colagens de revistas e visitação exploratória, até a criação da exposição pelos participantes, com os elementos trabalhados.

g) Natal em Você: resgata valores morais e culturais que foram substituídos em nome da modernidade.

h) Projeto Cultura Popular: mostra vídeos sobre manifestações folclóricas desenvolvidas no Estado, em quatro sessões diárias e apresentação de vários grupos folclóricos, pelas ruas do Pelourinho.

i) Outras Ações: visam oportunizar vários grupos sociais a desenvolver suas ações dentro do espaço do museu, tais como: oficinas, cursos, congressos, seminários, além da elaboração de projetos para captação de recursos financeiros, a documentação museológica, arquivística, bibliográfica e de recursos audiovisuais, informatização dos mesmos, conservação e restauração desses acervos.

Figura 5 – Ações desenvolvidas no espaço do museu

Candidatura política | Concurso miss gay | Ação pela cidadania | Projeto cultura popular

Projeto moral da história | Projeto inclusão digital | Atividades de estágio

FONTE: METL/MBE

Como toda organização, o METL/MBE apresenta limitações, bem como aspectos positivos e negativos. Mas, o importante a dizer é que todos os colaboradores do museu estão a caminhar na mesma direção, tendo clara compreensão da missão proposta pela organização.

Neste contexto, é visível a presença da comunidade nas atividades ofertadas pelo METL/MBE, independente da raça, cor, classe social, faixa etária, interesses culturais, já que a criança, o idoso, o negro, o branco, o rico, o pobre, o portador de deficiências, o homossexual, o heterossexual, o católico, o protestante, o espírita, o ateu, a mãe de família, o desempregado e tantos outros integrantes da comunidade são todos recebidos e trabalhados pelo mesmo com a mesma dedicação, profissionalismo e, sobretudo, respeito, afinal como dito pela auxiliar da Biblioteca é obrigação do museu servir bem o visitante, de modo a fazer com que este tenha "[...] o prazer de vim pr'aqui [...]"[1] .

3 CONCLUSÃO

O museu necessita construir um conhecimento seguro sobre o meio em que atua para garantir que as informações a serem transmitidas pelas coleções cumpram, de fato, as expectativas estabelecidas ainda durante a etapa de planejamento das ações a serem ofertadas à comunidade. Para isso, o processo comunicacional entre museu e visitantes necessita apresentar o mesmo processo de significação, pois a comunidade só passará a se envolver com as programações ofertadas, à medida que o discurso museológico expressar autenticidade.

Progressivamente o METL/MBE vem estabelecendo uma prática voltada para a inclusão da comunidade em seu contexto, no sentido de deixar de ser considerado, pela comunidade, como um espaço destinado apenas aos turistas, longe da sua realidade para se transformar em um espaço de todos, uma vez que suas programações são estabelecidas com a finalidade de gerar a melhoria

da qualidade de vida, sobretudo, das crianças, adolescentes e jovens da comunidade. O reflexo da prática positiva do METL/MBE pode ser confirmada, por meio do pensamento de um dos jovens que participou do Projeto Passaporte do Futuro, o qual ao se referir sobre a mudança que o museu trouxe para sua vida, diz:

> *[...] a mudança que fizeram em mim, certo? [...] os professores daqui do museu tem um...é...eles se dedicam a ensinar a comunidade, principalmente, a do Pelourinho...assim,...de como aprender, de como ser um pessoa é...estudiosa, [...], passam pra gente de como ter um sonho, um objetivo, que antes, quando a gente chega aqui...eu cheguei aqui e não tinha um objetivo...se hoje em dia eu já tenho, por quê? Eles passaram pra mim uma semente e daí...no caso eles querem...é...colher depois, que no caso é meu progresso e da comunidade também [...]*[2] .

Para as crianças do entorno, o METL/MBE passou a ser utilizado como um ponto de encontro, utilizado independentemente do horário dos projetos oferecidos pela Biblioteca. Tal fato vem se tornando um sinônimo de tranquilidade para as mães, pois anteriormente, suas crianças ficavam nas ruas, à mercê dos vários perigos urbanos, como comprovado no depoimento:

> *É [...] depois do museu, ele [filho]...é...daqui pra casa. Ele vem...quer dizer, ele vem toda hora, né?...(risos)...ele não esquece, então eu fico tranquila, porque eu fico no bar trabalhando com minha mãe. Eu nem me preocupo mais...é daqui pra casa*[3] .

O museu necessita atuar como um espaço de comunicação e aprendizagem, a partir do processo dialógico, a fim de fazer com que o conhecimento seja construído e não apenas transmitido, passando o museu a ser um instrumento transformador. Neste sentido, o METL/MBE apresenta esta preocupação.

Afirma-se isso pois, a gestão do museu se preocupa não só com a oferta de ações destinadas à formação dos adolescentes e jovens, mas também de garantir o ingresso desses jovens ao mercado de trabalho e/ou cursos de nível fundamental, médio e superior. Proporcionar um diferencial nas vidas da juventude, corresponde a um dos objetivos do METL/MBE, o que comprova o seu real envolvimento com a comunidade, levando-nos a concluir que o museu, mesmo diante dos desafios da contemporaneidade, está a tentar contribuir para a melhoria da qualidade de vida dos moradores da Favela Nova Esperança, sobretudo das crianças, adolescentes e jovens da comunidade, podendo, portanto, ser considerada uma organização aberta, cumpridora de seu papel social.

NOTAS

[1] Informação coletada durante a entrevista com os colaboradores do METL/MBE, em fevereiro de 2012.

[2]Informação coletada de um jovem que foi aluno do Projeto Passaporte do Futuro. Por influência do museu, hoje se encontra fazendo faculdade.

[3]Informação coletada de uma das mães, cujo filho participa dos projetos oferecidos pelo METL/MBE.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Karin Fernandes. Museus e sociedade: por uma museologia social. São Paulo: ECA/USP, 2004.

DIFERENÇA entre Centro Antigo e Centro Histórico. Disponível em: <www.centroantigo.ba.gov.br>. Acesso em: 04 jul. 2012.

DODD, Jocelyn [et al.]. Including museums: perspectives on museums, galleries and social inclusion.Leicester: University of Leicester, 2001. p.1.

FREIXO, Manuel João Vaz. Teorias e modelos de comunicação. 2. ed. rev. e aum. Lisboa: Instituto Piaget, 2011.

JUNG, Yuha. The art museum ecosystem: a new alternative model. Museum Management and Curatorship. Ano 26, n.4, 2011.

O PAPEL DO CURADOR DE ARTE NA CIBERCULTURA: PROJETANDO UM MUSEU VIRTUAL

Celina F. Lage
celinalage@gmail.com

Analisamos a noção de autoria do curador na atualidade e alguns outros conceitos, tendo em consideração o projeto curatorial para criação do Ponto de Memória Museu Virtual dos Brasileiros no Exterior. Na atualidade estamos testemunhando uma mudança nas concepções e papéis exercidos pelo curador de arte, tendo em vista a construção de obras artísticas, espaços, narrativas e imagens no âmbito dos mundos virtuais. De acordo com Lévy, muitas obras da cibercultura não têm limites nítidos, são obras abertas. A abertura das obras reside justamente na constante participação e interatividade do público, que atuam decisivamente como co-autores das obras. Neste contexto, o sentido das obras são abertos e múltiplos, tendendo à destotalização.

Palavras-chave: Curadoria, Arte, Cibercultura, Museu Virtual, Ponto de Memória.

Dentro do contexto da cibercultura, no ano de 2014 foi desenvolvido um projeto curatorial para um museu virtual, denominado inicialmente como "Museu Virtual de Brasileiros e Brasileiras no Exterior- Grécia"[1] . O projeto pretendeu constituir um Ponto de Memória no Exterior, tendo como público-alvo primeiramente os brasileiros residentes na Grécia. A proposta envolveu a criação de uma plataforma interativa, a qual recebe constantemente materiais e depoimentos audiovisuais enviados pelo público, com a intenção de promover o registro da memória e da livre expressão artística dos membros desta comunidade. O ponto de partida foi a motivação para que a comunidade fizesse uso deste espaço museal no verdadeiro espírito de apropriação, resultado de um processo dialógico e colaborativo. Deve-se ressaltar que o projeto propôs-se a concepção de um museu virtual, um museu que existe de forma integral na virtualidade, sem nenhum correspondente físico.

Para desenvolver este projeto, foi proposta uma pesquisa curatorial envolvendo diversos conceitos[2] . Considerou-se, deste modo, que a criação de um Museu Virtual interativo constituiria um espaço fértil para o exame das noções autorais ligadas à curadoria de arte, assim como de questões ligadas à participação do público na preservação (e na criação) da sua memória. A participação ativa da comunidade na construção do seu espaço museológico, bem como a atuação dos membros da comunidade como protagonistas dos depoimentos e materiais audiovisuais enviados através da plataforma interativa constituem, assim, fatores que podem ser estudados visando à reflexão destes conceitos na contemporaneidade.

O CURADOR/AUTOR NA CIBERCULTURA

Assiste-se a uma mudança nas concepções e nos papéis exercidos pelo curador de arte na atualidade, tendo em vista a construção de obras artísticas, espaços, narrativas e imagens no

âmbito dos mundos virtuais. Segundo Lévy (1999, p.147), "os testemunhos artísticos da cibercultura são obras-fluxo, obras-processo, ou mesmo obras-acontecimento (...). Muitas obras da cibercultura não possuem limites nítidos. São obras abertas." A abertura das obras, identificada por Levy, reside justamente no fato de que elas contam com a participação constante e com a interatividade do público, que atua de maneira decisiva como co-autor das obras. Neste contexto, os significados das obras se pretendem abertos ou múltiplos, tendendo a uma destotalização.

Heinich e Pollack (1996, p.237) afirmam que na contemporaneidade assistimos a novas funções e posições do curador, que o elevam à posição de criador. Estas novas funções provocam diversas reflexões, principalmente em relação à noção de autoria atribuída a este curador-criador, levando-se em conta o seu novo status no sistema das artes e a participação do público no âmbito da cibercultura.

O papel do curador pode ser pensado através das proposições de Levy (1999, p147), que afirma que "o fiador da totalização da obra, ou seja, do fechamento de seu sentido, é o autor". Segundo ele afirma, ainda que o significado da obra pretende ser aberto ou múltiplo, ainda assim é possível pressupor o papel de um autor, a partir do momento em que temos um delineamento de intenções, a decodificação de um projeto, uma expressão social ou mesmo um inconsciente.

Em relação à escrita, Foucault (2006) afirmou o quão problemáticas são as noções de individualidade do autor e de unidade da obra, apontando a desaparição do autor após Mallarmé como um acontecimento que não cessa. Admitindo então a morte do autor, assim como foi problematizada por Foucault e proclamada por Barthes (1988), o exame das noções de autoria atribuídas ao curador de arte em espaços virtuais pressupõe que o compartilhamento das funções demiúrgicas com o público é um processo infinito e ilimitado. A noção da morte do autor, neste caso específico, pode ser considerada como um fundamento, onde o apagamento do autor/curador gera a possibilidade de criação artística.

Deve-se observar que as noções de autor, original e obra nas últimas décadas foram substituídas pelas noções de processos artísticos abertos, coletivos e livres (LEMOS, 2005), tendo em vista a instauração de uma cultura da participação e da conectividade em rede. Desta forma, ainda que haja um projeto pré-definido por um curador/autor no âmbito da cibercultura, a noção de autoria passa a ser uma noção compartilhada, na medida em que as obras admitem a participação do público e estão abertas a reconfigurações infinitas.

Na arte contemporânea, a obra é constituída não apenas pelo artista mas também com a necessária participação do espectador, o qual deixa de ocupar um posição passiva e passa a exercer um papel ativo no processo artístico. Esta característica já havia sido notada por Cauquelin (2005, passim), ao afirmar que a noção de autoria na arte contemporânea é deslocada do produtor para o consumidor.

Em todo caso, deve-se sublinhar também as características propícias da rede digital na virtualidade como meio para promover a interatividade com o público. Como afirma Regil ,

> *A rede digital é, além disso, um meio para a criação. É um meio na medida em que podemos convertê-lo em um laboratório-ateliê de construção permanente, de modificação constante de obras; é- no fim das contas – o ambiente ideal para a obra aberta, de que falava Eco.(2006,p.1)*

Regil cita a Umberto Eco, em sua célebre *Obra Aberta*, onde ele tece considerações sobre a obra aberta, sobre a obra "em movimento" e sobre a abertura substancial de cada obra de arte (ECO, 1991, passim). Regil acredita, portanto, que a rede digital representaria o ambiente propício para promover esta abertura, devido às obras em estarem sempre em construção, um eterno *work in progress*.

MOBILIDADE, INTERATIVIDADE E IMAGINAÇÃO

Regil já havia notado a importância dos conceitos de mobilidade e de imaginação no âmbito da criação de museus virtuais:

> *Ao que parece, os museus virtuais existem também graças a um par de idéias provocadoras, geradas no século vinte, por dois franceses emblemáticos. De um lado, a idéia de Marcel Duchamp em relação à criação de um museu transportável – uma maleta com reproduções de suas obras em miniatura. E, por outro lado, o museu imaginário, de André Malraux. Museu transportável e museu imaginário têm uma forte relação com o que conhecemos hoje como museu virtual (Regil, 2006, p.5).*

Um dos conceitos norteadores do projeto aqui exposto foi o conceito de mobilidade, herdeiro da idéia de Duchamp. No âmbito de um museu virtual, foi pensada a forma mais acessível de promover a interação com o público, transformando-os em criadores de obras audiovisuais, através do uso de equipamentos eletrônicos caseiros, que invadiram o nosso cotidiano – os tablets, os smartphones, as câmeras de filmagem e câmeras fotográficas digitais, todas elas equipadas com aplicativos que permitem a filmagem de vídeos curtos e seu compartilhamento online. Sendo assim, a partir de qualquer local, desde que haja acesso à internet e um equipamento compatível, é possível criar e acessar o acervo do museu (disponível constantemente na internet), conferindo-lhe grande mobilidade.

Outro conceito que se destaca no projeto curatorial é a interatividade. Devido à crescente participação do público na construção dos espaços virtuais, Lemos (2005) chama a atenção para o conceito de *citizen media* (mídia do cidadão) e cita o fato de que as pessoas colocam suas versões dos acontecimentos disponíveis na internet através de seus depoimentos e testemunhos gravados em imagens e vídeos, e como a internet provê às pessoas a possibilidade de expressarem sua

voz, de publicá-la e compartilhá-la; atos que, antes do advento da internet, eram praticamente impossíveis. Estas novas práticas promovem o exercício da polifonia e colocam o indivíduo participante na posição de autor, de criador de conteúdos.

Este princípio participativo e expressivo que emana do público foi aplicado no cerne da proposta do Museu Virtual, na medida em que o projeto foi concebido como um espaço de livre expressão, construído pela participação coletiva dos brasileiros que vivem no exterior, onde os participantes se tornariam autores da obras, bem como obras do Museu ao mesmo tempo. Desta maneira, brasileiros que vivem em território estrangeiro, espalhados por diversos países do mundo, se reunem em torno de um projeto compartilhado de criação de um acervo digital e de um espaço de exibição virtual, capaz de acolher e exibir concomitantemente as diferenças individuais e culturais de cada um. De acordo com Cauquelin ,

> *a arte é o local de reunião simbólica, unificador das diferenças, que deve exercer a função de ligação e servir de substituto a uma coesão difícil de ser conseguida; em suma, deve tomar o lugar do consenso político (CAUQUELIN, 2005,p.162).*

Se entendermos a palavra "política" a partir do seu sentido etimológico, ou seja, como tudo que diz respeito aos assuntos da *pólis* (cidade, em grego antigo), à coletividade, podemos entender que a participação política promovida por este projeto não diz respeito à afiliação ou à ideologia de um partido político ou outro, mas diz respeito às possibilidades mesmas desta reunião simbólica e deste consenso de que nos fala Cauquelin. Sendo assim, os indivíduos são convidados a extrapolar os limites de seu espaço individual para se integrarem em um projeto artístico compartilhado.

Finalmente, mas não de menor importância, deve-se ressaltar o conceito de imaginação, herdeiro de Malraux (de acordo com a definição de Galil exposta acima), o qual foi associado à construção da memória, segundo Aristóteles. Em seu tratado De *memoria et reminiscentia*[3] , Aristóteles ressaltou que a memória, devido ao seu caráter de arquivo de imagens, pertence à mesma parte da alma que a imaginação: ela é um conjunto de imagens mentais das impressões sensoriais, com um adicional temporal; trata-se de um conjunto de imagens de coisas do passado. A memória, compreendida assim, não é o registro fidedigno de fatos reais acontecidos, mas uma recriação mental de imagens a partir de impressões sensoriais. A rememoração, entendida desta forma é uma atividade de fabricação de imagens, as quais possuem uma dimensão poética, compreendida a partir dos significados do verbo grego *poiên* (fazer). Neste sentido, por si só, trata-se de uma arte de cunho visual.

O ato poético de criação de imagens mentais que constituem a memória de cada indivíduo é desdobrada, a partir do momento em que o público aceita o convite de representar sua memória através da expressão audiovisual, seja ela em forma da filmagem de depoimentos narrativos, seja através do registro de sua expressão artística. A memória, enquanto criação de imagens, é re-

configurada pelo meio audiovisual. Este desdobramento reside em um movimento de representação da memória, a qual é também ela mesma uma representação mental, constituindo assim uma representação de uma representação, uma mimese de uma mimese. Contudo, este processo mimético não se resume a apenas dois níveis, pois pode-se considerar de modo mais amplo que o público do museu virtual proposto estaria operando atos poéticos que podem ser subdivididos em quatro níveis de atividades criadoras: a constituição de uma memória pessoal, a seleção de imagens de sua memória, a representação desta memória através da linguagem audiovisual, e a exposição desta representação em um espaço coletivo proposto pelo curador.

Sobre as novas potencialidades que se fundam com a criação de ambientes virtuais, Grossmann (2001,p.2) afirma que a virtualidade é "sem dúvida, uma nova fronteira para ações culturais e artísticas, bem como de representação da arte e dos diversos modos culturais e ainda, repositório interativo da memória coletiva e individual". Deste modo, considera-se que o projeto curatorial aqui exposto inaugura uma obra aberta, interativa, em movimento, participativa, criativa, política e polifônica. Um museu que não é obra de um autor ou de um curador, mas que, junto ao público participante compartilha do próprio fazer artístico.

Para encerrar estas reflexões, gostaria de citar Soares:

> *o que se percebe a partir de então é que cada vez mais, nos museus dos últimos dois séculos, a coleção, como principal objeto, dá lugar às experiências humanas no espaço musealizado. É, portanto, nestes novos modelos que irá se expressar a mudança de sentido pela qual passa o Museu – que antes era orientado para o objeto e agora se volta para a sociedade, caracterizando o que alguns chamaram de "museu social" . (Soares, 2008, p.26)*

As mudanças apontadas por Soares, que desviam o foco dos museus do acervo para as experiências humanas, abre novas perspectivas para pensar a função do museu na cibercultura, assim como o papel do curador e da arte neste contexto.

NOTAS

[1] Projeto premiado em 2013 pelo Instituto Brasileiro de Museus e pelo Ministério da Cultura, dentro do programa Pontos de Memória no Exterior.

[2] O projeto teve desdobramentos em outros projetos premiados com bolsas de pesquisa concedidas pela FAPEMIG e pelo PAPq/UEMG.

[3] 450-24.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. O rumor da língua. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. Trad. Rejane Janowitzer.

Coleção Todas as artes. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ECO, Umberto - Obra Aberta. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FOUCAULT, M. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Ditos e escritos III. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GROSSMANN, M. Museu como interface. São Paulo: Forum Permanente,

2011. Disponível em

<http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-pedo/documentacao-f/mesa_03/mesa3_martin> Acesso em 15 de agosto de 2014.

LEMOS, André. Ciber-cultura-remix. São Paulo, Itaú Cultural, 2005. Disponível em <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/remix.pdf> Acesso em 15 de junho de 2009.

MUCHAIL, S. T. Michel Foucault e o dilaceramento do autor. Margem, São Paulo, No 16, P. 129-135, Dez. 2002

REGIL, Laura (2006). "Museos virtuales: entornos para el arte y la interactividad". Revista Digital Universitaria, Coordinación de publicaciones digitales, DGSCA-UNAM. Disponível em: <www.revista.unam.mx/vol.7/num9/art78/int78.htm> Acesso em 15 de agosto de 2014.

SOARES, Bruno César Brulon. Quando o Museu abre portas e janelas. O reencontro com o humano no Museu contemporâneo. 2008. Dissertação (Mestrado) –Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) / Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST).

AÇÕES EDUCATIVAS EM MUSEUS: ALGUMAS REFLEXÕES.

Daniela Moreira de Jesus
danilogus@gmail.com

Joseania Miranda Freitas
joseaniafreitas@yahoo.com.br

Este texto é resultante das reflexões, sobre os processos de educação em museus, produzidas ao longo do primeiro ano de execução do projeto de pesquisa de Mestrado em Museologia. O texto começa interrogando sobre a especificidade ou a mera repetição do espaço escolar na realização das ações educativas em museus. Na sequência apresenta reflexões sobre como foram construídas as principais práticas e teorias que sustentam a realização do trabalho educativo em Museus.

Palavras chave: Museu, Educação, Ação Educativa.

INTRODUÇÃO - O MUSEU COMO ESPAÇO DE EDUCAÇÃO OU A REPETIÇÃO DO ESPAÇO ESCOLAR?

De acordo com o geógrafo Milton Santos, a relação com o espaço é resultado do constructo sócio histórico temporal em que o ser humano tem papel fundamental "[...] é o resultado de uma práxis coletiva que reproduz as relações sociais (e) evolui pelo movimento da sociedade total" (SANTOS, 1978, p. 171). Considerando a teoria de Santos, o "espaço", construído e vivido, reproduz as relações sociais e ideológicas de cada período histórico. Ponderando que as ideais e ideologias legitimadas, na maior parte da história da humanidade, são a das sociedades que dominam o poder econômico, este "espaço" pode ser considerado como resultado das tramas sociais construídas a partir do pensamento de uma minoria. Desta forma, Santos acredita que "[...] o espaço organizado pelo homem é como as demais estruturas sociais, uma estrutura subordinada-subordinante" (SANTOS, 1978, p. 145). Mas, é preciso também considerar que as mudanças ocorrem por um fator denominado tempo, e de acordo com as demandas sociais, o espaço passa em determinados momentos históricos por reestruturação e reapropriação.

O espaço museu sofreu diversas mudanças ao longo do tempo. Foi reservado exclusivamente, durante um longo período, para poucos. Mas, ao longo de sua trajetória, seus profissionais começaram a refletir sobre as mudanças sociais, levando à transformação deste espaço, tornando-o mais aberto às reflexões sobre a pluralidade social, associando-se às concepções de educação. Ao percorrer o histórico da constituição do museu é possível verificar essa estreita relação com a educação e, assim como a educação, sofreu transformações ao longo da história, o museu também vivenciou suas mudanças.

Centrado nesse histórico entre Museu e Educação, este texto tem o intuito de fazer um apanhado sobre como o museu se constituiu como espaço de educação, passando pelos processos em que este era exclusivo de minorias até o período em que se abre aos diversos públicos, através de ações que o impulsionaram, e continuam a impulsionar, ao aprimoramento, cada vez maior, do seu o papel educativo. A partir de meados do século XX foram produzidos importantes espaços de diálogos e sistematizações neste campo, possibilitando a cunhagem de termos, conceitos e metodologias para o trabalho educativo em museus. Conceitos como ação educativa, educação patrimonial e educação museal.

MUSEU E EDUCAÇÃO NO BRASIL: CONTEXTO HISTÓRICO.

O Brasil teve suas primeiras instituições museais a partir do século XIX. O primeiro museu foi o Museu Real (1818), criado pela iniciativa de D. João VI. O monarca doou uma pequena coleção de história natural e: "Por um longo período, o Museu manteve uma atuação modesta, adquirindo, de fato, seu caráter cientifico somente no final do século XIX" (JULIÃO, 2006, p. 21). Esta autora informa ainda que no final do século XIX surgiram outros museus: o Museu do Exército (1864), o Museu da Marinha (1868), o Museu Paraense Emílio Goeldi (1866), o Museu Paranaense (1876) e o Museu Paulista (1891). De Acordo com Cândido (2013, p. 37), os acervos se formavam com o objetivo da buscar compreender as origens do povo brasileiro. Apesar da busca por compreensão da história de formação dos brasileiros, ainda não ficavam explícitas as intenções educativas dos museus no Brasil, o que ocorrerá na década de 20, do século XX.

Durante o século XX, a função dos museus como espaço educativo foi amplamente discutida, resultando na elaboração de documentos que se tornaram referências da área, como a *Declaração do Rio de Janeiro*, de 1958, documento elaborado durante o Seminário Regional da UNESCO sobre a função Educativa dos Museus; os folhetos de Regina Real, que apresentavam a discussão sobre a relação necessária entre museus e escolas – *O museu ideal e Binômio: museu e educação* – publicados entre meados das décadas de 1950 e 1960 pelo Ministério da Educação e Cultura; as *Cartas e Declarações* oriundas da Mesa Redonda de Santiago, dos encontros do Conselho Internacional de Museus (ICOM) e do Movimento Internacional para Nova Museologia (MINOM); em 1995 foi criado, no Brasil, o *Comitê de Educação e Ação Cultural* – CECA, que tem por objetivo a ampliação dos estudos nesta área, publicando importantes artigos sobre a relação museu e educação, que serviram de base para a construção, a partir de 2012, do *Documento Preliminar do Programa Nacional de Educação Museal* (DPPNEM). Esses documentos, além de discutir a função educativa dos museus, ofereceram importantes diretrizes para o melhor desenvolvimento das ações educativas em museus. Neste sentido, é importante destacar ainda a *Política Nacional de Museus* (PNM), de 2003, a *Carta de Petrópolis*, elaborada no I Encontro de Educadores do IBRAM em 2010, e o *Plano Nacional Setorial de Museus* (PNSM) que também contribuíram para a consolidação dos estudos nesta área

(DPPNEM, 2014, p. 3).

O que esses documentos apontam como relevante é a promoção de debates entre os profissionais de museus sobre os processos educacionais realizados nas instituições, colaborando para a reflexão sobre o papel que o museu deve assumir quando se trata da aplicação de metodologias educacionais a serem utilizadas nesses espaços. A elaboração de metodologias que se fundamentam nas especificidades dos museus, no patrimônio e na colaboração para o desenvolvimento cultural, social, econômico, regional e local demonstra que as instituições museológicas estão preocupadas com uma ação mais ampla, deixando de funcionar somente como extensão da escola. Isso confere aos museus status de um espaço que pode e deve funcionar como local importante para a fomentação e a tomada de decisões em âmbito educacional e cultural, o que deve ocorrer em níveis mais amplos que somente o escolar.

AS AÇÕES EDUCATIVAS NO MUSEU: CAMINHOS POSSÍVEIS.

Ao tratar da estreita vinculação entre Museu e Educação, é necessário considerar que as características que este primeiro assumiu a partir do século XX, em relação às ações educativas, motivadas pelas diversas mudanças de perspectivas educacionais que aconteceram nesse período. Assim, não é possível deixar de lado as discussões sobre os conceitos de Educação, visto que foram esses os parâmetros utilizados para a realização de ações educativas nos museus, conforme Lopes (1988); Almeida (1991/1997); Horta (1999); Marandino (2008); Martins (2011). Desta forma, os conceitos de educação formal e não-formal são abordados, no intuito de verificar em que medida estes conceitos estão teoricamente ligados às ações educativas em museus. Neste texto destaca-se a modalidade de Educação não-formal, pois é a esta categoria que as ações educativas realizadas em museus estão associadas, assim, com base nas referências de pesquisadores(as) que vêm se aprofundando nesse diálogo: Smhit (2001), Gadotti (2005), Libâneo (2005), Fávero (2007), Gohn (2008), e Esteves e Montemór (2011). A análise desses conceitos tem como base as pesquisas teóricas citadas, de forma a verificar como se apresentam atualmente os conceitos de educação em museus.

De acordo com Smith (2001) e Fávero (2007) o termo não-formal é de origem anglo-saxônica e foi introduzido partir dos anos de 1960. A utilização da educação não-formal, segundo Smith (2001) deu-se por causa da crise na educação formal, que não deu conta em atender à crescente demanda de pessoas que passaram a ter acesso ao sistema formal de ensino e, também, às críticas à educação ambientada somente nos espaços escolares. No ínterim dessas críticas, a educação não-formal assumiu um papel importante para a educação, influenciando várias instituições de ensino, passando a ser utilizada como saída para a educação em movimentos sociais e movimento de base, como igrejas, ONGs, terreiros de candomblé, comunidades indígenas, comunidades de bairros dentre outras (Esteves e Montemór, 2011). Talvez, por ter sido diretamente associada aos

"movimentos populares", que a educação não-formal tenha sido vista de maneira pejorativa. Assim, de acordo com Gohn (2008, p. 123), tratando sobre o binômio "educação formal" e "educação não-formal", ela informa que:

> *[...] há autores que caracterizam a educação não-formal como um complemento, um espaço alternativo para os rebeldes e insubordinados da escola, e denominam-na como educação não-escolar. A escola não saberia lidar com esses alunos, ou com jovens e adultos analfabetos, os quais nunca freqüentaram uma escola e têm dificuldades de adaptação às normas, rotinas, horários etc.*

E ainda segundo a pesquisadora, esta categoria de educação estaria ligada às comunidades de infratores, em situação de vulnerabilidade, não ajustados à sociedade e excluídos socialmente.

O que é possível verificar, no entanto, é que esse conceito mudou em alguns aspectos e também o empenho em analisá-lo de forma mais aprofundada aumentou. Pesquisadores como Esteves e Montemór (2011, p. 109) esclarecem que a educação não-formal é caracterizada:

> *[...] por um conjunto de ações que acontecem em espaços próprios, com objetivos diversos, entre eles o de educar para a cidadania, para a autonomia, para os direitos humanos e para a obtenção da cultura acumulada pela humanidade. No Brasil, a expansão da educação não-formal coube aos movimentos sociais que suscitavam reflexões acerca das desigualdades a que estava sujeita uma parcela significativa da população, pulverizando-se, posteriormente, através de setores diversos da sociedade [...].*

As problematizações sobre o conceito de educação não-formal ainda são poucas, mas são suficientes para constatar que esta possui um leque de possibilidades, sendo utilizada também nas escolas, como é o caso do programa "Escola Aberta", institucionalizado pelo Governo Federal, em que as escolas abrem suas portas à comunidade para a realização de atividades diversas (SOUZA, 2008). Mesmo não sendo uma atividade propriamente de sala de aula, este programa utiliza o espaço escolar e ocorre de forma sistematizada, seguindo objetivos e metas a serem alcançadas. Porém, as desmistificações são ainda necessárias e é preciso abordar, de forma mais consciente, as perspectivas da educação não-formal, visto que esta modalidade também requer a utilização de um sistema organizado de aprendizagem, de objetivos e metas muito bem estabelecidos. Referenciar a instituição museu nessa modalidade de ensino é confirmar que este também funciona de forma organizada e sistemática, de maneira a oferecer, através das ações educativas, diversas possibilidades de análise sobre identidade, memória, patrimônio dentre outras informações concebidas a partir dos objetos expostos. Assim, acredita-se que o essencial a qualquer sociedade é a educação e esta deve ocorrer de maneira responsável, independentemente de estar associada à educação formal ou não-formal.

Dentre as diversas mudanças em relação ao papel que as instituições escolares deveriam

assumir diante o aprendizado, um marco para os museus foram as mudanças influenciadas com o advento da *Escola Nova*, introduzida no Brasil por Anísio Teixeira na década de 1920. Neste momento, convencionou-se que as escolas deveriam ser espaços que priorizassem processos de aprendizagem que sairiam da rotina dos muros escolares. Assim, espaços como museus, bibliotecas e outras formas didáticas de aprendizado deveriam fazer parte do dia a dia dos estudantes, tornando o ambiente escolar mais dinâmico e não apenas relacionado ao educador/educando/sala de aula. De acordo com Lopes (1988, p. 46), é nesse período:

> *[...] em que o todo educacional está voltado para o interior das escolas e não mais para a ampliação da rede escolar, a preocupação pedagógica adentra explicitamente nos museus, influenciando-os no sentido de que passem a priorizar o apoio à escola [...]. Neste contexto, perdem terreno as funções dos museus de disseminação de conhecimentos para públicos amplos, independentemente da escola.*

Anísio Teixeira e Fernando de Azevedo (citado por Almeida e Freitas, 2006) já pontuavam como essencial a aproximação dos museus com as escolas como meio de promoção da educação. Os pesquisadores acreditavam que as escolas obteriam mais sucesso se tivessem os museus como parceiros para a educação dos estudantes. Para atender a esse novo público, as instituições museológicas brasileiras realizaram adequações para complementar o ensino escolar.

Com a diversificação do público, a preocupação com o atendimento qualificado levou os museus a pesquisar sobre metodologias de ação educativa no Brasil e também em outros países, no intuito de elaborarem planos didáticos que pudessem tornar a visita mais apreciada e também que houvesse maior aprendizado através das suas coleções. De acordo com Lôbo (2010), Martins (2011) e Almeida (2013), neste campo é preciso destacar o trabalho de Bertha Luzt, cientista, ativista do movimento feminista e pioneira da educação em museus no Brasil, que viajou em 1932 aos Estados Unidos com a finalidade de realizar pesquisa sobre as ações educativas em museus. Como funcionária do Museu Nacional foi convidada pela Associação Americana de Museus e da União Pan-Americana para viajar por dois meses e meio, visitando museus. Na sua volta ao Brasil, Lutz trouxe um relatório, denominado primeiramente de *O papel educativo dos museus americanos, mudando posteriormente para A função educativa dos museus*. Conforme Martins (2011), após a volta de Bertha Lutz o setor educativo do Museu Nacional foi criado e instalado pelo diretor Edgar Roquette Pinto.

O atendimento ao público escolar é um aspecto bem definido na criação do setor educativo do Museu Nacional. E de acordo com o site institucional, o mesmo continua na atualidade, com essa missão prioritária: "A Divisão Educativa desenvolve projetos e eventos dirigidos aos alunos e professores das redes pública e particular, realizando, inclusive, agendamento de visitas"[1].

No final da década de 1980, a pesquisadora Lopes (1988) defendeu sua Dissertação de Mestra-

do: *Museu: uma perspectiva de educação em Geologia*, na qual apresentou questionamentos relativos ao direcionamento dos museus ao público escolar. No capítulo a *Escolarização dos museus* e, posteriormente, em 1991 no artigo *A favor da desescolarização dos Museus*, Lopes pontua que o museu se adéqua às necessidades da escola, complementando o ensino escolar e, para atender a este público específico, deixa de lado outros públicos. O que, segundo a pesquisadora, coloca o museu não como propositor de questões que irão proporcionar novas maneiras de ver e conceber o mundo, mas de confirmação de um sistema institucionalizado que mantém a ordem social vigente. Assim, a pesquisadora argumenta:

> *As discussões sobre a ação educativa dos museus têm um pressuposto em comum: os museus não pertencem ao domínio da educação escolar regular, seriada, sistemática – intra-escolar. Situam-se no campo da educação não escolar, na qual, mediante uma grande diversidade de experiências, que relacionam práticas educativas e comunicação social, buscam novas alternativas para seu papel educacional (LOPES, 1991, p. 443).*

Neste sentido, o museu não pode se voltar para um público específico, mas sim buscar estratégias para, através das ações educativas, contemplar a diversidade de público e permitir a maior aproximação deste com o acervo existente nos seus espaços.

No bojo dessas discussões, averiguou-se a existência de pesquisas que afirmam ter os museus suas próprias metodologias para educação. A pesquisadora Bertha Lutz pode ser considerada a pioneira em defender que o museu tem sua própria metodologia e didática. Neste sentido, de acordo com Almeida (2013, p.127), no livro escrito por Lutz, *A função educativa dos Museus*, a pesquisadora intitula um dos capítulos como: *A metodologia educativa do museu*. Apesar de não ter sido colocada de maneira explícita, o próprio título do capítulo pode confirmar a intenção da pesquisadora em atribuir ao museu uma didática própria de educação. Na atualidade as pesquisadoras Martha Marandino (2011) e Luciana Martins (2011) anunciam também em suas pesquisas, de Livre Docência e Doutorado, respectivamente, que os museus possuem uma didática e pedagogia próprias. Ambas tomam como perspectiva as teorias de Basil Berstein (1996/1998), renomado pesquisador da Educação. Martins (2011) apresenta um histórico sobre educação em museus, a partir do momento em que este começou a sistematizar suas ações educativas por meio de um setor educativo ou através de projetos. A pesquisadora traça, através do histórico da Educação e das ações educativas, em âmbito nacional e internacional, como os museus se relacionaram e a partir de quais perspectivas construíram suas ações. A pesquisadora Marandino (2011) analisa a ação educativa do museu a partir do que ela denomina *didática museal*. Assim, explorando o campo da didática geral, Marandino propõe compreender os aspectos didáticos que envolvem a educação desenvolvida nos museus de Ciências, trabalho que desenvolve desde o Doutorado.

Neste contexto de ampliação do pensamento sobre as ações educativas, o *Documento Prelimi-*

nar do Programa Nacional de Educação Museal, anteriormente mencionado, também discute um formato de educação em museus, partindo dos conceitos de educação patrimonial e educação museal. O conceito de educação patrimonial foi abordado por Horta (1999) no livro *Guia Básico de Educação Patrimonial*. O livro foi resultado da compilação de mais de 15 anos das ações desenvolvidas pelo IPHAN na área de Educação Patrimonial. De acordo com a pesquisadora, a proposta metodológica para o desenvolvimento das ações educacionais voltadas para o uso e a apropriação dos bens culturais ocorreu partir do I Seminário realizado em 1983, no Museu Imperial, em Petrópolis, Rio de Janeiro. A pesquisadora conceitua a educação patrimonial como:

> *[...] um processo permanente e sistemático de trabalho educacional centrado no Patrimônio Cultural como fonte primária de conhecimento e enriquecimento individual e coletivo. A partir da experiência e do contato direto com as evidências e manifestações da cultura, em todos os seus múltiplos aspectos, sentidos e significados, o trabalho de Educação Patrimonial busca levar as crianças e adultos a um processo ativo de conhecimento, apropriação e valorização de sua herança cultural, capacitando-os para um melhor usufruto destes bens, e propiciando a geração e a produção de novos conhecimentos, num processo continuo de criação cultural (HORTA, 1999, p. 6).*

Complementando este pensamento, o site do IPHAN afirma que educação patrimonial implica em:

> *[...] processos educativos que primem pela construção coletiva do conhecimento, pela dialogicidade entre os agentes sociais e pela participação efetiva das comunidades detentoras das referências culturais onde convivem noções de patrimônio cultural diversas.*[2]

Em recente publicação do IPHAN, Educação Patrimonial: histórico, conceitos e processos (2014), esse conceito é aprimorando, sendo colocado como:

> *[...] todos os processos educativos formais e não formais que têm como foco o Patrimônio Cultural, apropriado socialmente como recurso para a compreensão sócio-histórica das referências culturais em todas as suas manifestações, a fim de colaborar para seu reconhecimento, sua valorização e preservação. Considera, ainda, que os processos educativos devem primar pela construção coletiva e democrática do conhecimento, por meio do diálogo permanente entre os agentes culturais e sociais e pela participação efetiva das comunidades detentoras e produtoras das referências culturais, onde convivem diversas noções de Patrimônio Cultural.*[3]

Quanto à educação museal, Andréa Falcão (2009), acredita que caberia mais, nesse caso, falar de práticas educativas do que exatamente de atividades educativas. Segundo a pesquisadora, o sentido de práticas educativas permite considerar também, outros aspectos do trabalho de educação museal, como os serviços oferecidos ao público, os materiais produzidos para apoio às exposições, como programas e projetos educativos fornecidos.

TECENDO ALGUMAS CONCLUSÕES

As ações educativas em museus passaram por momentos diversificados e se estruturam de forma mais concisa a partir do século XX. Vê-se, inicialmente, que estes estudos se formataram priorizando o atendimento ao público escolar, se expandindo posteriormente para a construção de conceitos que levaram em consideração as didáticas e metodologias desenvolvidas nos espaços dos museus. Este debate trouxe para o centro das discussões a necessidade dos museus refletirem sobre sua especificidade de espaço educativo não escolar. Tais ações necessitam de sistematização e de avaliação constantes, exigindo dos profissionais de museus preparação para recepcionar a diversidade de público. A pesquisa e a avaliação no campo da ação educativa nos museus deve ser prioridade quando se trata de melhor favorecer a aproximação do museu com seus públicos, o que faz gerar novas dinâmicas e linguagens, proporcionando ao público o contato com elementos importantes na formação da sua cultura e identidade.

NOTAS

[1] http://www.museuhistoriconacional.com.br/

[2] http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=15481&retorno=paginaIphan

[3] Idem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Adriana Mortara. Desafios da Relação Museu-Escola. Comunicação e Educação, São Paulo, 1997. Acessado em: 10. Jul. 2011. Disponível em: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/viewFile/4369/4079

ALMEIDA, Cícero Antônio Fonseca de. A função Educativa dos Museus de Bertha Lutz: Uma peça (quase) esquecida do quebra-cabeça da Museologia no Brasil. Acervo, rio de janeiro, v. 26, nº 2, p. 123-132, jul./dez. 2013.

ALMEIDA, Stela Borges de; FREITAS, Joseania Miranda. Programa de Reconstrução Educacional na Bahia: Anísio Teixeira (1952-1964). In: ARAÚJO, Marta M. de; BRZEZINSKI, Iria. Anísio Teixeira na direção do INEP: programa para reconstrução da nação brasileira. Brasília: INEP, 2006.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Gestão de Museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento. Porto Alegre: Medianiz, 2013. 240 p.

DOCUMENTO PRELIMINAR DO PROGAMA NACIONAL DE EDUCAÇÃO MUSEAL, 2014, Brasília.

Disponível em http://pnem.museus.gov.br/ Acessado em: 04 de abril de 2014.
ESTEVES, Patrícia Elisa do Couto Chipoletti; MONTEMÓR, Hilda Aparecida de Sousa Melo. Uma proposta de educação não-formal: o espaço da criança Anália Franco. Educação em Revista, Marília, v.12, n.2, p. 109-124, Jul.-Dez. 2011.
FALCÃO, Andréa. Museu e escola: educação formal e não-formal. Rio de Janeiro, TV Escola, 27 fev. 2009. Entrevista ao Salto para o Futuro. Disponível em:http://www.tvbrasil.org.br/saltoparaofuturo/entrevista.asp?cod_Entrevista=29&gt / Acessado em: 15. Jul. 2013.
FÁVERO, Osmar. Educação não-formal: contextos, percursose sujeitos. Educação & Sociedade, Campinas, v. 28, n. 99, maio/ago. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-73302007000200017&script=sci_arttext / Acessado em 15 de agosto de 2014.
GADOTTI, Moacir. A questão da educação Formal/não-formal. Institut International Des Droits de l'enfant (IDE), Sion, Suíça, 2005.
GOHN, Maria da Glória. Educação não-formal e o educador social. In: Revista de Ciências da Educação. UNISAL - Americana/SP - Ano X - Nº 19 - 2º Semestre/2008.
HORTA, Maria de Lourdes Pereira; GRUMBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Queiroz. Guia Básico de Educação Patrimonial. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Museu Imperial, 1999. 68 p.
IPHAN. Educação Patrimonial. Disponível em:
http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=15481&retorno=paginaIphan / Acessado em: 15. Jul. 2013.
JULIÃO, Letícia. Cadernos de Diretrizes Museológicas I. 2ª ed. Brasília: Ministério da Educação Cultural/Instituto do Patrimônio Histórico, Artístico e Nacional/Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: 2006.
LIBÂNEO, José Carlos. Pedagogia e pedagogos, para quê? 8ª ed. São Paulo: Cortez, 2005. 200p.
LÔBO, Yolanda. Bertha Lutz. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.148 p. (Coleção Educadores).
LOPES, Maria Margarete. Museu: uma perspectiva de Educação em Geologia. São Paulo: Universidade Estadual de Campina, 1988, 171 p. Dissertação [Dissertação em Educação].
LOPES, Maria Margarete. A favor da desescolarização dos museus. Revista Educação & Sociedade, n° 40, dezembro, 1991.
MARANDINO, Martha (org.). Educação em museus: a mediação em foco. São Paulo, SP: Geenf / FEUSP, 2008.
MARANDINO, Martha. Por uma didática museal: Propondo bases sociológicas para análise da educação em museus. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011, 384 p. Tese [Livre-Docência].
MARTINS, Luciana Conrado. A constituição da educação em museus: o funcionamento do dis-

positivo pedagógico museal por meio de um estudo comparativo entre museus de artes plásticas, ciências humanas e ciência e tecnologia. São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2011, 390 p. Tese [Doutorado em Educação].

MUSEU NACIONAL. Sessão Divisão Educativa. Disponível em: http://www.museunacional.ufrj.br/visitacao/secao-de-assistencia-ao-ensino Acessado em 08 de setembro de 2014.

SANTOS, M. Por uma Geografia Nova. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1978.

SOUZA, Cléia Renata Teixeira de. A Educação não-formal e a escola aberta. VIII Congresso Nacional de Educação - EDUCERE. Paraná. Disponível em: http://www.pucpr.br/eventos/educere/educere2008/anais/pdf/444_356.pdf Acessado em 14 de agosto de 2014.

SMITH, M. K. (2001). O que é educação não-formal? A enciclopédia da educação informal. Disponível em: http://infed.org/mobi/what-is-non-formal-education / Acessado em 13 de agosto de 2014.

EXPERIÊNCIAS DE PESQUISA NO MUSEU AFRO-BRASILEIRO/ UFBA: REGISTROS DE MEMÓRIAS AFRICANAS E AFRODESCENDENTE

Joseania Miranda Freitas
joseaniafreitas@yahoo.com.br

Este texto apresenta uma síntese das principais pesquisas desenvolvidas pela autora no Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia - MAFRO/UFBA. Os temas de pesquisa são relativos ao patrimônio cultural afrodescente, construído com base nas memórias ancestrais e pela materialização de saberes e práticas em objetos e temáticas que compõem o acervo museológico. O texto destaca a participação de professores e estudantes do curso de Museologia/UFBA e de áreas afins no desenvolvimento de atividades que priorizam a formação dos estudantes voltada para a compreensão de acervos representativos das dinâmicas culturais afrodiaspóricas, ou seja, acervos que compõem o patrimônio cultural afrodescendente, diretamente relacionado às lutas por liberdade.

Palavras-chave: Memórias, Museu, Patrimônio Cultural.

Este texto sintetiza, nesta narrativa, uma experiência de mais de dez anos de atuação na área de pesquisa em museus, através do estudo de acervo em um museu universitário. As ações de pesquisa se fundamentam no diálogo interinstitucional e interdisciplinar, constituindo-se também como um processo interno e externo de comunicação, envolvendo profissionais, estudantes, estudiosos e as comunidades relacionadas aos acervos. No campo teórico da produção das pesquisas, como bem salienta a estudiosa Marília Cury, a pesquisa na Museologia acontece: "[...] a partir de distintas visões epistemológicas e paradigmáticas", e pode utilizar abordagens metodológicas que "[...] não são excludentes". (Cury, 2009, p. 36).

Neste sentido, o Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia (MAFRO/UFBA), em sua trajetória institucional tem desenvolvido ações de pesquisa que fundamentam as suas diversas ações de documentação, conservação, exposição, ação cultural e educativa, desde 1982, quando foi inaugurado pelo Centro de Estudos Afro-Orientais/CEAO/UFBA. Entre 1995 e 1997 o museu passou pela primeira reestruturação do seu espaço expográfico, que infelizmente, resultou na perda de espaços físicos, fato que impediu a instalação da *Sala da Herança Afro-Brasileira*, pensada para incluir temas relativos às organizações de resistência, construção e afirmação de identidade afro-brasileira, tais como os quilombos (incluindo as atuais comunidades remanescentes), as irmandades religiosas, as memórias de Terreiros de Candomblé, os movimentos negros contemporâneos, o carnaval afro-brasileiro e a capoeira[1] .

Desde 2002 teve início um processo de aprofundamento de pesquisa dos temas propostos para a referida sala, visando uma futura ampliação do espaço expográfico, incluindo também estudos do acervo em exposição. Desde então professores do curso de Museologia têm participação em projetos, contando com a participação de bolsistas de Iniciação Científica PIBIC/CNPq/UFBA, do Programa Permanecer/UFBA, de estágios curriculares e extra-curriculares, com estudantes

nacionais e estrangeiros.

A realização das pesquisas implica num esforço interdisciplinar que envolve pesquisadores, professores e estudantes de Museologia e de áreas afins[2] , de forma a possibilitar a construção de abordagens que busquem compreender as dinâmicas culturais afrodiaspóricas. Uma das importantes metas está em estimular os estudantes, bolsistas ou não, a participarem da escrita de textos e apresentar comunicações em eventos acadêmicos. Em todo o processo de pesquisa os estudantes estiveram vinculados, com efetiva participação, nos Grupos de Pesquisa dos Programas de Pós-Graduação nos quais a coordenadora do projeto esteve vinculada[3] .

Visando atender à demanda diversificada de objetos de estudo, o projeto foi organizado em subprojetos, de forma a articular os estudantes e profissionais.

TEMA I - IRMANDADE DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE: UMA PERSPECTIVA DE GÊNERO.

Esta pesquisa foi desenvolvida entre 2002 e 2009, contando além da participação de estudantes, com a participação da profª Drª Maria Manuela Borges, do Instituto de Investigação Científica e Tropical – Lisboa (Portugal), antropóloga estudiosa das *Mandjuandades*, associação de mulheres da Guiné Bissau. Esta parceria interinstitucional foi iniciada em 2003, realizando trabalhos de campo que resultaram na produção de artigos individuais, em co-autoria com a professora portuguesa e com as estudantes. Ressalta-se que estes textos foram fruto do amadurecimento dos argumentos teóricos e metodológicos em eventos acadêmicos nacionais e internacionais, incluindo a participação no I ENECULT em 2005[4].

O trabalho de pesquisa neste subprojeto foi baseado na tomada de depoimentos das irmãs, na pesquisa bibliográfica e no registro de dados etnográficos. As falas revelaram as formas de associativismo praticadas, destacando que a principal preocupação da Irmandade da Boa Morte está na observância e na continuidade dos seus rituais, entre eles, àqueles relativos à morte, considerada uma das grandes interrogações humanas. Para as sociedades tradicionais africanas e afrodescendentes a existência humana tem um caráter de permanente renovação, o passado, o presente e o futuro interagem dinamicamente.

A Irmandade da Boa Morte ao longo de sua trajetória de associação feminina negra construiu as sólidas bases do seu patrimônio cultural, marcado por diversos conflitos sociais, políticos e econômicos que garantiram a sua presença e importância em mais de um século. Com os dados apresentados pela pesquisadora portuguesa, sobre a realidade das mulheres da Guiné Bissau e suas práticas de associativismo feminino foi possível realizar análises relativas à realidade das Irmãs de Boa Morte, observando-se aproximações significativas que permitem refletir sobre os diversos mecanismos que garantem a permanência e a atualização de instituições e associações.

Os procedimentos de pesquisa levaram em consideração que as práticas culturais vivencia-

das pelas irmãs da Boa Morte são também de natureza museológica, pois foram estas práticas que levaram à garantia de existência da Irmandade. Ao modo delas, com sistematizações próprias, foram e continuam sendo executadas ações próximas às categorias trabalhadas na Museologia, uma vez que ações de preservação, conservação, educação e exposição são constantemente realizadas na instituição. Daí o estabelecimento de diálogos sem hierarquia de conhecimentos.

A função religiosa na Irmandade da Boa Morte é preponderante, tal como é observado nas *Mandjuandades* da Guiné Bissau. As duas instituições se constituem como organizações sociais híbridas, resultado do sincretismo de diversos elementos culturais, de raiz africana com outros de matriz colonial européia. No sistema colonial, africanos e afrodescendentes eram considerados despossuídos e, nestas circunstâncias, procuravam contornar estas limitações através de estratégias associativas que lhes permitissem a continuidade dos sistemas tradicionais próprios, recriando redes de sociabilidade e solidariedade. A marginalização social na sociedade colonial constituiu um desafio para a elaboração de estratégias visando ludibriar as normas sociais de modo a permitir, de um lado, a manutenção da religiosidade e cultura tradicionais e, por outro lado, conquistar prestígio e ascender ao poder público na nova sociedade. A criação de irmandades de negros e mestiços consistiu numa importante estratégia de apropriação do modelo associativo vigente das irmandades católicas de leigos, as chamadas Veneráveis Ordens Terceiras.

TEMA II - O SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO E O AFRO-CARNAVAL NO ATLÂNTICO: MEMÓRIAS SOLIDÁRIAS.

Em 2004, a partir do trabalho de pesquisa com a Irmandade da Boa Morte, outro objeto de estudo começou a ganhar força, o *samba de roda* - prática cultural exercida pelas irmãs. Uma vez articulados esses dois temas, um terceiro se aproximou, motivado pela proclamação do Carnaval de Barranquilla como Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, em 2003, distinção que destacou a permanência de práticas culturais afrodiaspóricas. A partir desta articulação foram necessários novos desdobramentos da pesquisa, contando com a participação de mais uma estudante de Museologia[5], dos professores Drª Martha Lizcano e Danny González, do Departamento de História da Universidade do Norte, em Barranquilla, na Colômbia. Viagens à Colômbia foram feitas para participação em eventos acadêmicos, resultando em um projeto de pós-doutorado, realizado em parceria com três centros de estudo: a Universidade do Norte, na Colômbia, o Centro de Estudos do Caribe no Brasil, da Universidade Federal de Goiás e o Centro de Pesquisa sobre Negros(as) na América Latina, em Perpignan, França.

Desta parceria interinstitucional resultou a publicação de artigos individuais e em co-autoria com os professores Martha Lizcano e Danny González e com as estudantes, publicados no Brasil, na Colômbia e na França[6], e ainda a publicação de um livro, com primeira edição em 2009 e segunda em 2013[7].

Este subprojeto, realizado entre 2004 e 2009, buscou compreender a presença e importância do legado afrodescendente presente nos carnavais de Salvador e Barranquilla, por meio de estudos que permitiram elaborar estudos e reflexões sobre as diversas formas de representação dos elementos africanos, expressos nestes carnavais. O carnaval, nas duas cidades, constitui-se num espaço em que as mais variadas matrizes étnico-culturais são expressas. Observando-se as similaridades, em localidades distantes geograficamente, é possível perceber como a forma singular de identificação das culturas africanas plurais é construída, reconstruída, apropriada, reapropriada, significada e re-significada nas diversas situações da diáspora, no período escravista e pós-escravista, pelos africanos e seus descendentes.

A memória dos elementos de identidade, como memória ancestral, se expressa nos elementos carnavalescos, nascidos do universo simbólico das manifestações culturais. Ela foi construída nos quilombos, nos diversos espaços de trabalho, nos lugares sagrados (católicos e/ou afrodescendentes), nas festas populares ou onde os africanos e seus descendentes materializavam suas sabedorias e práticas ancestrais, através da aprendizagem transmitida às gerações, por pessoas e grupos que preservaram singularidades.

Em 2005, o Palenque de San Basílio e o Samba de Roda do Recôncavo Baiano também foram proclamados pela UNESCO como Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, motivando o grupo a participar de discussões em simpósios, resultando na publicação, em 2007, de um artigo em que as três obras primas são apresentadas em conjunto, destacando a forte presença das heranças afrodescendentes que sobreviveram ao perverso sistema escravista. A distinção da UNESCO significa o reconhecimento de ações preservacionistas realizadas por pessoas simples, de pequenas comunidades rurais ou urbanas, muitas sem o domínio da cultura letrada, mas com sensibilidade para a preservação de dinâmicas sócio-culturais.

TEMA III – MEMÓRIAS DE MÃE NILZETE DE IEMANJÁ E DO TERREIRO DE OXUMARÊ: AS FALAS DOS MAIS VELHOS.

Este subprojeto foi realizado a pedido do Terreiro de Oxumarê, como atividade preparatória para as comemorações dos 21 anos de falecimento da Ialorixá, em 2011. As falas das pessoas mais velhas do Terreiro constituíram a base para a construção de narrativas biográficas. O resultado seria a elaboração de uma exposição e produção de material didático sobre conservação preventiva de acervos. Infelizmente, por questões operacionais da instituição a exposição não foi realizada, mas foi entregue uma Cartilha de Conservação Preventiva do Acervo, construída em parceria com funcionários da secretaria da instituição.

O projeto contou com três bolsistas de Iniciação Científica/CNPq/UFBA[8]. Uma trabalhando diretamente com a tomada de depoimentos, selecionando trechos a serem utilizados na exposição das falas de oito senhoras e três senhores. As duas outras com a seleção do acervo documental,

realizando atividades de higienização e organização dos documentos em papel e fotografias.

Nas narrativas dos depoimentos o ambiente e a memória foram elementos valorizados, caracterizando as singularidades dos sujeitos, pertencentes a um ambiente religioso. O espaço do Terreiro é repleto de símbolos de religiosidade; cada canto, cada porta de quarto ou casa de Orixá, cada árvore, funcionavam como complementos às lembranças, evocando as lembranças da Ialorixá.

Todos os depoimentos foram transcritos e estão sob guarda do Terreiro, servindo como fonte primária para o arquivo da instituição. A oralidade tem sido a forma de expressão fundamental para a sobrevivência desses espaços de religiosidade, nela são rememoradas as mais diversas manifestações culturais e religiosas, em que se entrelaçam as dimensões sociais e simbólicas, implicadas nos processos de registro do patrimônio e da memória.

As atividades de conservação preventiva e organização do acervo tiveram início com o registro de dados de observação do espaço, verificando-se de forma ampla e detalhada as possíveis ações de conservação preventiva que seriam empreendidas. Na sequência teve início o trabalho de higienização, com a limpeza dos documentos, visando eliminar sujidades, como o mofo e resíduos biológicos, assim como a limpeza do espaço e das estantes onde a documentação foi acondicionada. Ao final da atividade, mesmo sem a execução da exposição, houve a entrega solene da Cartilha de Conservação Preventiva e do Projeto Expográfico à instituição. Neste projeto faltou a indicação da minha participação com outra bolsista.

TEMA IV – A COLEÇÃO CAPOEIRA DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO (MAFRO/UFBA): OS MESTRES PASTINHA, BIMBA E COBRINHA VERDE.

O trabalho teve início em 2003 com estudantes do curso de Museologia[9], que realizaram o primeiro levantamento bibliográfico. Somente em 2011 o subprojeto foi retomado, com a participação de duas bolsistas[10] que trabalharam na revisão das fichas de documentação da coleção, adaptando os dados à nova configuração do sistema de documentação do museu. Em 2012 dois novos bolsistas[11] estão trabalhando no projeto de elaboração do catálogo da coleção, que atualmente está armazenada e acondicionada na Reserva Técnica[12].

Os familiares dos mestres Pastinha (Vicente Joaquim Ferreira Pastinha), Bimba (Manoel dos Reis Machado) e Cobrinha Verde (Rafael Alves França), colocaram sob a guarda do Museu, seja por empréstimo ou doação, entre os anos de 1983 e 1984, as peças desta coleção, que estiveram em exposição até 1995, quando o museu passou pela primeira reestruturação da exposição de longa duração.

Os Mestres Pastinha, Bimba e Cobrinha Verde iniciaram a jogar Capoeira nas duas primeiras décadas do século XX, em um momento histórico em que ainda era considerada atividade marginal, proibida por lei. Os capoeiristas deste período dividiam o território do centro antigo de Sal-

vador, tendo o poder público perdido o controle daquele espaço urbano, conforme atestam as pesquisas realizadas por Oliveira (2004).

As peças relativas aos três mestres apresentam elementos que os identifica, explicitando as diferentes formas de praticar e registrar a Capoeira. A coleção de Mestre Pastinha é composta por 23 peças que expressam o seu trabalho e esforço em provar para a sociedade o caráter cívico de brasilidade da Capoeira. As 21 peças de Mestre Bimba expressam a sua preocupação em tirar a Capoeira da clandestinidade, pois desde o final do século XIX sua prática era considerada crime previsto no artigo 402 do Código Penal da República de 1890; chegando a ser punido com até seis meses de prisão, aquele que a praticasse, nas ruas ou nas escolas de Capoeira, como informa Esdras Santos (2002). As 26 peças do Mestre Cobrinha Verde são marcadas por sua expressão religiosa. Entre as variadas peças destacam-se imagens iconográficas que remetem ao sincretismo religioso.

A coleção de objetos dos referidos Mestres apresenta dados relativos não somente aos tempos e espaços por eles vivenciados, mas revelam também o seu "horizonte social", na expressão de García Blanco (1994). Estes objetos se constituem como patrimônio cultural, como importantes elementos que compõem a memória social de populações que estiveram alijadas da sociedade brasileira; são registros materiais da capacidade de sobrevivência das heranças africanas, mescladas às heranças nacionais. São memórias individuais, que fundamentam a história coletiva. Ou seja, os objetos não estão restritos aos mestres, mas por suas características individuais e coletivas podem ser considerados como marcos para outros estudos, pois nas respostas às questões de pesquisa, novas narrativas explicativas podem ser construídas.

O processo de estudo e sistematização da Documentação da coleção foi feito em parceria com o profº Marcelo Cunha e as bolsistas que trabalhavam com a Coleção Estácio de Lima, criando instrumentos para uso em todas as coleções[13].

Ao final do processo foi entregue à coordenação do museu um novo projeto expográfico, elaborado com base na revisão conceitual dos principais referenciais utilizados, a exemplo de cultura, identidade cultural, globalização e tradição, em que foram utilizados os argumentos teóricos de Stuart Hall (1992, 2003) e Homi Bhabha (1998). No campo museológico e expográfico foram consultadas referências que apontam para novas formas de expor, destacando o caráter educativo da exposição e a necessidade de construção de um discurso de fácil acesso, interativo, com base nas reflexões de Loureiro; Silva (2007)[14]. Destacando ainda o caráter político e poético da exposição, compreendida como resultado da "polivocalidade" (muitas vozes interpretando os objetos), conceito defendido por Henrietta Lidchi (1997). Com vistas a privilegiar a participação cognitiva do público, como apresenta CURY (2005).

Este projeto está em fase final, com aprovação de recursos para publicação do Catálogo:

Coleção Biográfica: Mestres Pastinha, Bimba e Cobrinha Verde na Coleção de Capoeira do MAFRO/UFBA[15], que contou com a participação de mestres de capoeira e estudiosos da área, através de uma construção coletiva, dialógica, em sessões de estudos chamadas de *Rodas de Conversa sobre a Coleção*.

TEMA V - ESTUDO DA COLEÇÃO ÁFRICA CENTRAL (CÓPIAS DO MUSEU DE TERVUREN – BÉLGICA).

Estudo e divulgação da coleção de cópias de peças do Museu de Tervuren - Museu Real da África Central/Bélgica, doadas ao CEAO nos anos sessenta. Trata-se de uma coleção de doze importantes obras que se constituem em referência da arte africana, destacadas nos principais livros e catálogos especializados em arte africana (dez peças em exposição e duas na reserva técnica).

O CEAO/UFBA, desde a sua criação em 1959, já expressava o desejo de criação de um museu. Em 1974 houve a assinatura do Convênio de Cooperação para a sua criação, que só veio a efetivar-se em 1982. Este projeto destaca esta coleção pioneira, que prova a confiança que as instituições internacionais depositaram na efetiva criação do museu.

O projeto conta com bolsistas[16] que desenvolvem o trabalho de coleta de referências bibliográficas e arquivísticas relativas à coleção de cópias. Já foram analisados três arquivos do acervo institucional do CEAO, contendo mais de 200 documentos: cartas nacionais, internacionais e internas, que tratam dos trâmites burocráticos para a vinda das peças. O Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes, com documentos do século XIX até a década de 1930, também foi consultado, pois lá se encontram importantes informações sobre a prática de cópias em aulas na Escola e em museus no mundo. Além do material arquivístico, fontes bibliográficas sobre arte africana e a prática de cópias em gesso, também são consultadas.

A coleção foi doada para uma exposição no *I Colóquio África Brasil*, tendo os seus custos pagos pela Reitoria da UFBA, contrapartida exigida pelo *Musée Royal de l'Afrique Centrale*. A coleção é composta por cópias de peças importantes, que retratam o fazer artístico africano, em que arte e vida cotidiana são inseparáveis. Algumas peças fizeram parte de uma exposição no Museu de Arte Moderna da Bahia/MAM-BA.

Com o estudo desta coleção rememoram-se os primeiros anos do CEAO, evidenciando a sua função social como agência de educação e patrimônio e a importância das ações relativas ao apoio à realização de eventos que primassem pelo conhecimento do continente africano, como foi o *I Colóquio África Brasil* que propiciou a vinda da coleção de cópias. Esta pesquisa trilha perspectivas para compreensão de práticas museais que articulam histórias de coleções às histórias de instituições, de forma a compreender a complexidade das culturas afrodiaspóricas. Ao final do processo será elaborado um catálogo e um novo projeto expográfico.

ÚLTIMAS COLOCAÇÕES DESTA NARRATIVA DE PESQUISA.

O patrimônio cultural africano, transposto através das diásporas forçadas do período colonial escravista para as terras americanas, foi (e continua sendo) construído pelos registros de memórias vivenciadas de forma singular por mulheres e homens que criaram e recriam elementos culturais similares em diversas localidades, mantendo determinados elos de identificação com as culturas africanas. Os temas estudados convergem para a compreensão das formas singulares de manutenção de elementos e práticas culturais, nas quais os sujeitos escravizados, mesmo vivenciando diversas situações de discriminação, encontraram formas de burlar o sistema e produzir a rica cultura afrodescente. Mulheres e homens encontraram formas de preservação, conservação, documentação e difusão cultural, mesmo sem o domínio do registro escrito formal, com o trabalho baseado na permanência e transmissão de conhecimentos e bens culturais, utilizando muitas vezes tão somente os seus próprios corpos e mentes para estes registros. Estes sujeitos sociais foram e ainda são responsáveis (pela via das diásporas contemporâneas), pela formação de diversas nações fora do continente africano, fato nem sempre reconhecido, daí ser um patrimônio cultural diretamente relacionado às lutas por liberdade.

Uma das importantes marcas do processo de construção das pesquisas aqui relatadas é o diálogo interinstitucional e interdisciplinar, no qual instituições e profissionais se entrelaçam para a produção acadêmica, comprometida com a construção do conhecimento, unindo ações de docência, pesquisa e extensão.

Em sua trajetória de lugar de guarda e preservação de elementos da cultura material, inseparável de sua imaterialidade, o MAFRO/UFBA tem cumprido o seu papel de museu universitário ao abrir-se para o estudo de suas coleções, formadas pelo patrimônio cultural africano e afrodescente. Este patrimônio, que supera a dicotomia entre imaterialidade de materialidade, pode ser compreendido como um fenômeno dinâmico e transformador, fruto da religiosidade e da resistência à servidão escravista do povo africano e de seus descendentes.

NOTAS

[1] Os dois últimos temas já estavam presentes na antiga exposição.

[2] Estudantes do curso de Museologia que participaram das pesquisas: Livia Baêta da Silva, Iraci Oliveira dos Santos, Valéria Trindade, Valéria Abdala e Paulo Lima, Daniela Moreira de Jesus e Luzia Gomes (atualmente é professora assistente do curso de Museologia da Universidade Federal do Pará). Estudantes do curso de História com Concentração em Patrimônio (UCSal): Edvânia Carlos Sales, Marineuza Reis Silva Freitas e Everaldo José dos Santos Silva.

[3] De 2002 a 2007: GEFIGE – Grupo de Estudos em Filosofia, Gênero e Educação. De 2007 a 2009: Grupo de História da Educação e Movimentos Sociais e, a partir de 2013: Observatório da Museologia Baiana, Linha de Pesquisa "Museologia e Memória Afro-Brasileira", do PPGMuseu, em articulação com a Linha de Estudos Étnicos do Pós-Afro (Programa de estudos Étnicos e Africanos).

[4] Textos publicados em: http://www.cult.ufba.br/enecul2005/LiviaMariaBaetadaSilva.pdf e http://www.cult.ufba.br/enecul2005/LuziaGomesFerreira.pdf

[5] Ao grupo de estudantes agregou-se Priscila Maria de Jesus, atualmente professora assistente do curso de Museologia da Universidade Federal de Sergipe.

[6] LIZCANO, Martha; CUETO, Danny G.; FREITAS, J. M. Um Carnaval na Colômbia - patrimônio da Humanidade - A Festa de Barranquilla e sua relação com o Carnaval Afro-Brasileiro de Salvador no Brasil. Projeto História (PUCSP), São Paulo, v. 28, n.28, p. 107-122, 2004. LIZCANO, Martha; CUETO, Danny G.; FREITAS, J. M. Afro-Carnaval no Caribe - Barranquilla (Colômbia) e Salvador (Brasil): por uma Memória Comum e Solidária. Marges, Perpignan, v. 29, n.1, p. 229-245, 2006. Com Luzia G. Ferreira e Priscila Maria de Jesus, Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade: o Carnaval de Barranquilla e o Palenque de San Basílio (Colômbia) e o Samba de Roda do Recôncavo Baiano (Brasil). Publicado na Revista Brasileira do Caribe, vol. VII, núm. 14, enero-junio, 2007, p. 501-531. Disponível em: http://www.redalyc.org/pdf/1591/159114257011.pdf

[7] LIZCANO ANGARITA, Martha; GONZALES CUETO, Danny (comp.); Leyendo en carnaval; miradas desde Barranquilla, Bahía y Barcelona. Barranquilla: Ediciones Uninorte, (1ª Ed. 2009; 2ª Ed. 2013).

[8] Adailda Alves dos Santos, Edenice Ornelas e Lais G. Garcia.

[9] Iraci Oliveira dos Santos, Livia Maria Baêta da Silva e Valéria Cruz de Jesus Trindade, em 2003.

[10] Dora Maria Galas (atualmente mestrando do Programa de Pós-Graduação em Museologia/UFBA) e Sandra Kroetz.

[11] Jean Herbert Brito e José Joaquim Araújo Filho.

[12] A nova Reserva Técnica, que atende aos padrões técnicos, foi inaugurada em 2009, através de um projeto de apoio do BNDES.

[13] No final desta etapa de Documentação foi produzido um texto. FREITAS, Joseania; GALAS, Dora. M. dos S. e KROETZ, Sandra M. A Coleção Capoeira Do Museu Afro-Brasileiro (Mafro/Ufba): Os Mestres Pastinha, Bimba E Cobrinha Verde E A Documentação Museológica. Disponível em: http://ventilandoacervos.com.br/wp-content/uploads/2013/11/6-Relato-de-experi%C3%AAncia2-UFBA.pdf

[14] Os autores se basearam no conceito defendido por ECO, Humberto. Obra aberta. São Paulo: Perspectiva, 1976.

[15] Aprovação para publicação no Edital Setorial de Museus, 2014, da Secretaria de Cultura do Es-

tado da Bahia, SECULT file:///C:/Users/JO/Downloads/Proposta%20aprovada%20(1).pdf

[16] 2012-2013: Romeu de Brito Brandão (PIBIEX/UFBA). 2013-2014: José Ivonildo Araújo e Zinalva Ferreira, (Programa Permanecer/UFBA) e Érica Mendes Costa (PIBIEX/UFBA). A partir de 2014: Inah Irenam (PIBIC/FAPESB) e Lara Marques Britto (PIBIC/CNPq).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BHABHA, Home. O local da cultura. Belo Horizonte: UFMG Editora, 1998.

CURY, Marília. Comunicação e pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus. São Paulo: História, Ciências, Saúde – Manguinhos, v.12, suplemento, 2005.

CURY, Marília Xavier. Museologia, novas tendências. In: MAST Colloquia (Museu e Museologia: Interfaces e Perspectivas). Vol.11. Museu de Astronomia e Ciências Afins – MCT. Rio de Janeiro, 2009.

GARCÍA BLANCO, Ángela. Didáctica del museo: el descubrimiento de los objetos. Madri: Ediciones de la Torre. 1994.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1992.

HALL, Stuart. Da Diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG Editora, 2003.

LIDCHI, Henrietta. Representation, cultured representation and signifying practices. Londres: Sage, 1997.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus; SILVA, Douglas Falcão. "A Exposição como 'obra aberta': breves reflexões sobre interatividade". X Reunión de la Red de Popularización de la Ciencia y la Tecnología en América Latina y el Caribe (RED POP - UNESCO) y IV Taller "Ciencia, Comunicación y Sociedad". San José, Costa Rica, 9 al 11 de mayo, 2007 Disponívelem: http://www.cientec.or.cr/pop/2007/BR-MariaLuciaLoureiro.pdf

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. Pelas ruas da Bahia: Criminalidade e poder no universo dos capoeiras na Salvador republicana (1912 -1937). Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Bahia, 2004.

SANTOS, Esdras Magalhães do. Mestre Damião. A verdadeira história da criação da luta regional bahiana do Mestre Bimba. São José dos Campos, 2002. Disponível para download no site da AC-CPPA: http://www.cppa.com.br

CENTRO CÍVICO CRUZ E SOUZA: ESPAÇO DE MEMÓRIA E SOCIABILIDADE NEGRA

Eráclito Pereira
eraclito@ufrgs.br

Os Clubes Sociais Negros tiveram exímio papel e atuação incisiva na formação da sociedade brasileira, no que concerne a luta contra a escravidão e a discriminação racial. As ações no âmbito do Patrimônio Cultural vêm ultrapassando a monumentalidade e a materialidade como parâmetro de proteção, para abranger os saberes e fazeres populares, garantindo a preservação da memória dos diferentes grupos e atores sociais que a compõem. Dar visibilidade a história do Centro Cívico Cruz e Souza de Lages – SC, por meio das memórias dos seus protagonistas, é contribuir com a promoção de políticas públicas para preservação do patrimônio cultural afrobrasileiro, fortalecendo e comunicando estes espaços de memória, identidade e resistência negra, à luz de processos museológicos contemporâneos.

Palavras-chave: Clubes Sociais Negros, Memória,
Patrimônio Cultural, Museu, Políticas Públicas.

Os Clubes Sociais Negros surgiram antes de 1888, ano em que a Princesa Isabel assinou a abolição da escravatura. Basta consultar o Cadastro Nacional de Clubes Sociais Negros[1] , para que seja constatada, já no ano de 1872, a fundação da "Sociedade Floresta Aurora" em Porto Alegre no Rio Grande do Sul – Clube Negro mais antigo do país –, seguido da criação da "Associação Club dos Escravos do Brasil", em 14 de outubro de 1881 de Bragança Paulista – SP e que ganhou as manchetes do país, pelo ato de coragem dos escravos e personalidades de destaque que o fundaram, pela tamanha iniciativa, perante os padrões da época. Posteriormente, em 1934, passou a denominar-se "Clube Recreativo e Beneficente 13 de Maio" e entre suas principais ações, merecem destaque a criação de uma escola de ensino primário para escravos, além de ações sistêmicas de articulação que contemplavam trabalhos para a extinção da escravatura do solo brasileiro e algumas estratégias de fuga das fazendas.

> *Eles surgiram como um contraponto à ordem social vigente, além de constituírem um local de sociabilidade e de lazer para a população negra, que era impedida de frequentar os tradicionais "clubes sociais brancos." (ESCOBAR, 2010, p. 57)*

De modo muito significativo, percebe-se como a população negra vem se organizando das mais diversas formas, e criando as mais eficazes ações, diretrizes e normas na luta por ideais de liberdade e de direitos humanos igualitários.

Em Santa Catarina existem inúmeros casos que vão desde clubes inteiramente ativos como o "Centro Cívico Cruz e Souza" de Lages e a "Sociedade Recreativa Novo Horizonte" de Florianópolis, passando por clubes que buscam uma reestruturação para seus espaços, como o "Clube União" de Jaraguá do Sul, até os que se encontram no esquecimento social e foram desativados por inúmeros motivos e que dificilmente se consegue contato com algum antigo sócio, mas ao mesmo

tempo instigam a buscar informações dessas memórias: "Clube Quatorze de Agosto", "Sociedade Casa da Amizade", "Clube Bairro de Fátima", de Florianópolis; "Clube Cruz e Sousa", de Blumenau; "Sociedade Recreativa Álvaro Catão", de Imbituba; "Clube Treze de Maio", de Santo Amaro da Imperatriz; "Clube Salão do Deca", de São Joaquim; dentre outros.

> *Clubes Sociais Negros são espaços associativos de grupo étnico afro-brasileiro, originário da necessidade de convívio social do grupo, voluntariamente constituído e com caráter beneficente, recreativo e cultural, desenvolvendo atividades num espaço físico próprio. (SILVEIRA apud ESCOBAR, 2010, p. 61).*

Nesta perspectiva, o museu coloca-se tanto como agente transmissor de cultura, quanto como mediador de experiências visuais e expositivas. Os Clubes Sociais Negros, por sua vez, buscam uma abrangência interdisciplinar, multidisciplinar e transdisciplinar, a fim de alcançar uma ampliação em seu conceito cultural.

A sociedade, por extensão, obtém no museu uma das formas de se reconhecer enquanto representação coletiva de suas classes sociais, ao se expressarem culturalmente. Por força dos aspectos que confluem na dinâmica social do museu, seja em seu formato mais arcaico, seja no caráter institucional, tal experiência configura-se como uma alusão museológica tão remota quanto à percepção do ser humano sobre suas referências simbólicas acerca do ambiente onde está inserido.

Mesmo considerando que o conceito de patrimônio enquanto herança cultural contém um horizonte homogêneo e estabilizador, o processo de incorporação museológica transforma-se em estrutura motriz que almeja colocar o homem como sujeito de sua história e de seu processo cultural. Tal relação ganha relevância no entendimento de que as duas áreas possuem aspectos complementares e diferenciados no tocante à questão cultural e patrimonial: o museu como questão social e os Clubes Negros como possibilidade de interação patrimonial e legitimação.

Os emocionantes depoimentos concedidos por antigos(as) sócios(as) traduzem, a trajetória daquela que é a segunda sociedade dançante na cidade de Lages e a terceira do Estado de Santa Catarina, fundada por homens negros. A sócia COSTA, M. DA. (2012) afirma:

> *O "Cruz e Souza" tinha esse papel social também, muito forte. Agregava ali não só os bailes, mas também todos os acontecimentos sociais da comunidade negra eram no "Cruz e Souza", um casamento, um aniversário!*

Lages vivia, no início do século XX, o processo civilizador, que visava uma readequação e reurbanização dos usos e costumes, seguindo os padrões europeus, impostos pelas elites dominantes. Mas é neste mesmo contexto de "europeização" que visualizamos a expansão urbana de Lages; aquele vasto território dos campos de cima da serra, começa a ampliar-se urbanamente.

Até a década de 1930 a área urbana da cidade se restringia ao centro e mais três bairros, entre eles o Bairro da Brusque (território que fora habitado por escravos libertos e seus descendentes), o segundo mais antigo de Lages, datado de 1890[2] . A partir de 1940, devido à grande proliferação migratória, surgem mais alguns bairros predominantemente habitados por operários e, a partir da década de 60, começam a surgir inúmeros loteamentos dados as facilidades de aquisição das terras, sendo a principal delas, o baixo custo dos terrenos.

> *Espalham-se os prédios pelo campo, apresentando, geralmente, ruas com gramíneas das que cobrem os pastos da zona rural. São os pedestres e os veículos os marcadores do estreito caminho pelo qual costumam passar. (PELUSO Jr., 1991, p 87).*

É nessa multiplicidade de mudanças e "civilidades" que, já na metade do século XIX e no decorrer do XX, surgem instituições culturais e recreativas na sociedade de Lages, dentre as quais podemos citar os teatros[3] , os clubes esportivos, recreativos, musicais e as famosas sociedades carnavalescas, que por sua vez, em sua maioria, nasciam dentro dos próprios clubes recreativos.

Todavia, é neste contexto social que se percebe a maneira pela qual a vida social das camadas populares, majoritariamente formada por mulheres e homens, negras e negros, foi afetada naquilo que diz respeito às práticas tradicionais de manifestações e sociabilidades na sociedade lageana.

Assim como em inúmeras cidades brasileiras, em Lages os negros eram impedidos de frequentar os "clubes sociais brancos". A segregação informal imposta pela sociedade revela a "cor" que além da condição social das camadas populares, se mostrava como principal característica da presença afro-brasileira, oriunda do cotidiano periférico e dos espaços urbanos de territorialidade social negra. Tal ato discriminador se faz presente constantemente nas palavras da sócia SILVA. C. DA. (2012):

> *Existia! Existia discriminação sim! Olha, vou falar uma coisa pra você: no centro de Lages, eu não sei se você passou ali? Mas na frente do "Aristiliano Ramos" (colégio), tinha um calçadão! E nesse calçadão, tinha o lado que passavam os pobres, os pretos e outro lado que passavam os brancos! A noite todo mundo saia pra passear, então tinha essa divisão! Eu achava um cúmulo.*

Como já mencionado, os clubes sociais negros surgiram muito antes da abolição da escravatura, e tinham como principal objetivo, a articulação e organização política e social de seus grupos. No Estado de Santa Catarina esses clubes surgiram, especialmente, no período pós-abolição, como uma resposta ao processo de segregação social e racial imposto aos negros. A partir de então, foram se proliferando pelo país, como um espaço demarcador de fronteiras étnicas, constituindo juntamente com os terreiros, casas de matriz africana, comunidades remanescentes de quilombo,

legítimos territórios de resistência negra, memória e poder da comunidade negra.

A terceira sociedade negra do Estado de Santa Catarina, o Centro Cívico Cruz e Souza, nasceu no ano de 1918, na cidade de Lages, e ao longo de seus 96 anos de existência, vem atuando como um verdadeiro espaço de afirmação da identidade e memória negra no Planalto Serrano, e reafirmando-se como território de resistência e sociabilidade. O "Cruz e Souza" sempre cumpriu sua função de ser um espaço de desenvolvimento social, e isto é muito presente na fala da sócia COSTA, M. DA. (2012):

> *O Cruz e Souza construiu uma relação muito boa, muito bonita! Onde de primeiro, a gente percebia que a escola não tinha uma função muito grande em relação à comunidade negra. A escola era uma coisa mais distante, as ;pessoas frequentavam muito pouco a escola. As moças íam na escola naquele tempo até a quarta série, como se dizia. Umas chegavam muito assim que era novidade, que era de ficar, né, "ah, a filha do fulano terminou o normal". Normalista, que era o ensino médio, que hoje é o magistério. A minha irmã mais velha era Normalista. Então quem que fazia toda a dinâmica do conhecimento? Era o "Cruz e Souza"! Apesar de não ter ninguém lá, professor dando aula, mas passava por ali o conhecimento, através da oralidade... Da conversa informal, de sentar pra organizar a festa.*

Fala-se tanto que a memória hoje é inexistente e que há locais de memória porque não há mais meios de memória. NORA[4] critica a forma efêmera com que a sociedade mundial tem incorporado conceito de memória e afirma que é através dos sentimentos que nascem e nutrem-se os lugares de memória. Ele afirma ainda, que a memória, é um fenômeno sempre atual, absoluta, um elo vivido no eterno presente. Por ser afetiva e mágica a memória não se acomoda a detalhes que a confortam: ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censuras ou projeções.

A história diferencia da memória por seu aspecto de operação intelectual, onde se apresenta como uma representação problemática incompleta que não existe mais, já a memória possui o seu aspecto vivo. Assim sendo é possível afirmar que são os lugares de memória e os indivíduos que estão em seu entorno que permitem e, se permitem legitimar suas ações memoráveis, afim de que, não haja uma cristalização da memória.

Frente à perceptividade de que a memória nada mais é que a vida, as vivências e os sentimentos que comunidades vivas e atuantes carregam dentro de si, é que sentimos a necessidade de, por meio das técnicas de pesquisa de história oral, buscar no seio da comunidade negra de Lages, aqui representada por mulheres e homens, ex-sócios (as), do Centro Cívico Cruz e Souza, estes olhares diversificados e estas ideias influentes, presentes nos discursos saudosistas e carregados de emoção. Os clubes sociais negros, são espaços de memória e resistência, são lugares de poder, de afirmação identitária e, sobretudo, de sociabilidade, refletida na magnitude e imponência mate-

rial e imaterial. O modo de organização dos antigos sócios emociona a sócia COSTA, M. DA. (2012):

> *E aquela gente tinha um requinte, uma capacidade de se organizar, uma visão de sociedade... Era uma coisa muito... Que eu acho, que aquilo, ainda a gente herdou dos quilombos! Era uma organização de quilombo! Era uma organização! Uma organização forte! Qualquer coisa que se fizesse no Cruz e Souza ela dava certo!*

O "Cruz e Souza" utilizou-se do civismo para ganhar o reconhecimento e apoio da intelectualidade lageana. Estes pretos visavam obter o respeito desta elite, apesar do preconceito moral e da latente segregação racial em relação à negritude, e que nem sempre era manifestada.

> *A fundação de uma sociedade recreativa para "os homens de cor", em Lages, foi imbuída pelo caráter cívico, por acontecer num momento em que o civismo estava latente no meio intelectual, nas elites, e até mesmo entre alguns setores populares. (MARCON, 2010. p. 106)*

O objetivo das elites era se afastar de manifestações culturais públicas, e uma vez em espaços privados, valer-se da imprensa, para dar visibilidade pública às suas pretensões socioculturais e políticas.

Conforme COSTA, M. DA. (2012):

> *A sociedade lageana via o "Cruz e Souza", hoje eu percebo, com certo... Ela tinha certa admiração. Ela ficava pensando: "como que aqueles negros se organizavam tão bem", né, naquele tempo que não existiam as possibilidades que existem hoje. Naquela época, a maioria das moças eram todas domésticas, né, os homens a maioria era pedreiro, né...*

Frente a isso, a iniciativa da fundação do Centro Cívico Cruz e Souza em 1918, pode ser vista também como um ato estratégico que colocou a "Sociedade de Morenos"[5] em destaque, uma vez que estes passaram a ser alvos da imprensa, e das elites políticas, já que agora faziam parte do calendário de atividades sociais da cidade de Lages. A moral e o civismo exigidos pela sociedade são enaltecidos na fala de COSTA, A. DA. (2012):

> *A sociedade lageana tinha um respeito pelo Clube fora de série! Porque as pessoas que foram da Diretoria do Clube, eram homens de um caráter muito grande! Eram homens muito responsáveis. Homens trabalhadores e honestos. Eram homens de princípios na cidade! Eram pedreiros, homens que ajudaram a desenvolver a cidade! O Seu Constâncio Oliveira, por exemplo, construiu o Banco Inco! O primeiro prédio de Lages foi ele quem construiu. Ele era presidente do "Cruz e Souza". Tinha o Tio Celso, um negro bem preto. Era motorista de confiança dos prefeitos de Lages e também era da Diretoria.*

Os negros do "Cruz e Souza" eram tão articulados que conseguiram nos idos de 1919, com a ajuda do Sr. Vicente Cassuly de Menezes que era tipógrafo e jornalista, rodar um jornal do Centro

Cívico, que foi denominado "Jornal Cruz e Souza". Apesar do excelente trabalho feito pelos membros do "Cruz e Souza", esta foi uma idealização efêmera, que contou com apenas cinco edições, mas que tão bem nos elucidam sobre os primórdios da fundação desta gloriosa sociedade cívica bem como, nos ajudam na compreensão dos significados e da importância de tal ato para os descendentes de africanos.

> *O Centro Cívico passou a ser um instrumento civilizador, aculturador, e "abrasileirador" de um grupo de negros. Se isto era impossível, pelo estigma da "cor", seria possível pelo "civilizar-se". Assim como o reconhecimento nacional conquistado por alguns descendentes de africanos na política e na literatura, a exemplo do próprio poeta Cruz e Sousa – mesmo que ele só tenha sido reconhecido após a sua morte -, entre outros, aquele grupo fundado almejava afeiçoar-se à moral civilizada para ascender socialmente. (MARCON, 2010, p. 114)*

Como sociedade recreativa, a preocupação da diretoria do Centro Cívico era totalmente voltada para a moral e civilidade, refletidas na manutenção da ordem durante as festividades e bailes por ela promovidos.

> *Aliado da moral civilizada, O Centro Cívico, passou a proibir a presença, em seus bailes, e a expulsar da "sociedade" os negros que provocassem badernas e imoralidades nas festas do clube, apesar de nunca terem conseguido coibi-las totalmente. (MARCON, 2010, p. 116)*

"A diretoria esforçar-se-a de modo que as festas promovidas pelo Centro sejam realizadas na melhor ordem possível"[6] . A sócia SALMORIA, M. (2012) afirma:

> *O Centro Cívico Cruz e Souza foi e é um marco dentro das nossas famílias e dentro da sociedade lageana, porque ele não é um Clube qualquer, ele incomoda e incomoda muito porque ele tem muito a mostrar! Ele tem muita substância alí! A história que se passou por alí é uma história muito rica! Era um Clube onde a conduta das pessoas, era uma conduta de elevada moral. Eles primavam pelo rigor da vestimenta, pois a aparência era muito observada pela imprensa e pelas elites ricas da sociedade lageana! Era preciso estar muito bem alinhado do cabelo ao calçado! (Inês)*

Aliada ao civismo estava a imposição do corpo, enquanto lugar de identidade e concomitantemente de afirmação da presença de classe frente a sociedade!

> *O corpo se impõe como um dos lugares privilegiados de inscrição da identidade e o cuidado com a aparência, mais que simples capricho ou acessório, torna-se estratégia de um grupo que quer afirmar, de modo conspícuo, que detém determinados atributos de classe raramente associados aos negros da sociedade brasileira. (GIACOMINI, 2006, p. 35).*

Os Clubes Sociais Negros sempre foram espaços onde se buscou manter a aparência não

somente como referência às condições sociais, mas também do espírito e da moralidade cívica. O tempo e o cuidado investidos na aparência se configuravam em bom gosto e requinte ao vestir e ao se portar frente à sociedade. A sócia COSTA, M. DA (2012) enfatiza:

> *Olha, era uma coisa muito bonita! Homem não podia entrar sem ser de gravata! Era religiosamente de terno e gravata! As mulheres geralmente de vestido longo! Quando não de longo, mas de vestido de festa! Sapato de salto, ninguém ia em um baile de sapato baixo! Os rapazes que tinham namorada, eles obrigatoriamente tinham que comprar uma mesa, pra por a moça sentada, né. Se era num final de ano, obrigatoriamente ele tinha que comprar uma champagne, pra abrir essa champagne lá, né! Não se fumava dentro do clube, as moças só tomavam champagne ou guaraná! E elas não precisavam levar dinheiro nas festas! Os rapazes e as famílias bancavam as despesas dessas moças! A arrumação do cabelo, era buque, não existia esse relaxamento que as mulheres fazem hoje, que nós fazemos, porque eu inclusive também faço. Os cabelos eram naturais... Depois com o tempo, já usavam o tal de pente quente que era a chapinha de hoje. Usavam o tal de bobes. Ou arrumavam as travessas, eram uns pentinhos que erguiam os cabelos! As mulheres se vestiam muito bem! A gente tinha uma divisão muito boa dentro da moda! Ninguém usava brilhos de tarde, nem vestidos decotados, eram vestidos mais leves, rosinha, amarelo.*

O Centro Cívico seguiu suas atividades, mas pelos idos dos anos 1990 começa uma fase de declínio. Os antigos sócios aliam esta "caída" do Clube à falta de interesse dos seus sócios, à falta de identidade, ao acomodamento dos negros. Conforme a ex-sócia PEREIRA, S. (2012):

> *A situação do Clube hoje está complicada. Eu não sei o que acontece alí! Sei que as pessoas não estão conseguindo manter com aquele objetivo da época da fundação do Clube! Eu sou coordenadora do Obatalá[7] , Movimento Negro de Lages, e a gente gostaria que o clube tivesse um outro olhar para essa negritude. Essa negritude lageana que aqui está e que anseia, a gente vê alguns jovens, né, quando tem pagode lá no Clube, a gente vê que nossos jovens negros vão pra lá porque se sentem a vontade naquele espaço! E eu sei disso porque tem um grupo de dança afro aqui na nossa organização, e quando acontece isso eles ficam muito contentes: 'Ah é no "Cruz" é no "Cruz"'. Ficam todos contentes. Eles vão em outros espaços mas a gente percebe que eles não ficam tão a vontade, como quando vão lá pro Clube, porque é como se fosse a casa deles.*

Os antigos sócios salientam que o declínio do Centro Cívico, em boa parte se deu devido à falta de apoio dos poderes públicos que pouco fazem ainda pela sobrevivência destes espaços e dessas memórias. A história oral tem realmente um poder incrível de mexer com os pedaços de vida da gente, que são guardados, no tempo e no espaço. Foi possível constatar em cada rosto, a satisfação em poder contribuir com a pesquisa; em cada gesto de empolgação a saudade impregnada na memória, num passado presente, mas ao mesmo tempo remoto; em cada palavra simples, a nobreza, sabedoria e humildade de um povo que nunca deixou de lutar pelos seus direitos; em cada olhar a emoção, a alegria, o orgulho e contentamento em sentir-se valorizado mas

ao mesmo tempo a preocupação, em salvaguardar essas memórias e garantir a continuação das políticas públicas em favor do povo negro.

Os Clubes Sociais Negros são ricos laboratórios de estudos, passiveis de musealização, permitindo-se ser explorados de forma atraente e interativa, são espaços de aprendizagem interdisciplinar, capazes de promover a prática de cidadania e de (re)integrar as comunidades negras.

O movimento negro hoje, busca com a mesma garra de seus antepassados a implementação de políticas públicas reafirmando-se Negros! Como memória viva de uma sociedade atuante.

Criar ecomuseus e museus comunitários nos espaços de clubes e sociedades negras ameaçados de fechamento é avançar na política de reconhecimento da contribuição do povo negro no desenvolvimento de nosso País, é preservar e garantir a memória local é documentar e divulgar bens materiais e imateriais de valor histórico e cultural relacionados à cultura africana e afro-brasileira. É trabalhar no sentido de promover o combate à discriminação, o preconceito e o racismo através de suas exposições, falas, material gráfico informativo etc; é oportunizar oficinas culturais que visem o lazer e a geração de trabalho e renda, bem como a autossustentabilidade, como: cursos de artesanato afro-étnico, música, dança afro, percussão, capoeira, teatro, coral etc. É contribuir na construção de uma sociedade igualitária e justa.

NOTAS

[1] Maiores informações disponíveis em: www.clubessociaisnegros.com.br.

[2] PEIXER, Zilma Isabel. A cidade e seus tempos: o processo de constituição do espaço urbano de Lages, Uniplac, Lages, 2002.

[3] Em 1847 houve a fundação da primeira casa de teatro, intitulada Sociedade Particular Phenix Lageana.

[4] NORA, Pierre. 1993, p 7-28.

[5] Conforme as inscrições contidas no carimbo da "Sociedade": na parte superior: Centro Cívico "Cruz e Souza"; ao centro "Sociedade de Morenos"; na parte inferior:" Lages – Sta. Catharina".

[6] Conforme os "ESTATUTOS DO CCCS". Lages, 06 de outubro de 1918.

[7] O Movimento Obatalá, hoje é um Ponto de Cultura do Governo Federal, por meio do Ministério da Cultura. Seus objetivos de reafirmação identitária são desenvolvidos sob a ótica da Educação Patrimonial!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CENTRO CÍVICO CRUZ E SOUZA. Estatuto do Centro Cívico Cruz e Souza. Lages, 06 out. 1918. Acervo documental do Centro Cívico Cruz e Souza.

COSTA, Antonio Rodrigues da. [Entrevista concedida em 24 de fevereiro de 2012]. 71 anos, motorista, ex-sócio do CCCS – Lages – SC.

COSTA, Maria Odete da. [Entrevista concedida em 27 de fevereiro de 2012]. 68 anos, pedagoga aposentada, especialista em educação das relações étnico-raciais e multiculturalismo, militante do Movimento Negro de Lages, ex-sócia do Centro Cívico Cruz e Souza – Lages – SC.

ESCOBAR, Giane Vargas. Clubes Sociais Negros: lugares de memória, resistência negra, patrimônio e potencial. Dissertação de Mestrado. UFSM. Santa Maria, 2010.

GIACOMINI, Sonia Maria. A alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro – o Renascença Clube. Belo Horizonte: Editora UFMG. Rio de Janeiro: IUPERJ, 2006.

MARCON, Frank. Visibilidade e resistência negra em Lages. Florianópolis: Lestras Contemporâneas, 2010.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História. PUC-SP. São Paulo, n. 10, p.7-28, Dez. 1993.

OLIVEIRA, João Vitor Cândido de. [Entrevista concedida em 25 de fevereiro de 2012]. 69 anos, funcionário público aposentado, consultor e corretor, ex-sócio do CCCS – Lages – SC.

PEIXER, Zilma Isabel. A cidade e seus tempos: o processo de constituição do espaço urbano de Lages. Uniplac, Lages, 2002.

PELUSO JUNIOR, Victor Antônio. Estudos de Geografia Urbana de Santa Catarina. UFSC. Florianópolis, 1991.

PEREIRA, Eráclito. Centro Cívico Cruz e Souza: Memória Resistência e Sociabilidade Negra em Lages – Santa Catarina (1918-2012). Dissertação de Mestrado – PPGPPC – UFSM, Santa Maria – RS.

PEREIRA, Sonia Maria da Rocha. [Entrevista concedida em 29 de fevereiro de 2012]. 54 anos, servidora aposentada do Ministério da Saúde, psicopedagoga, Coordenadora do Obatalá Movimento Negro de Lages – Lages – SC.

SALMORIA, Maria Inês Ataíde. [Entrevista concedida em 02 de março de 2012]. 55 anos, professora, ex-sócia do Centro Cívico Cruz e Souza – Lages – SC.

SILVA, Cecília Moreira da. [Entrevista concedida em 27 de fevereiro de 2012]. 78 anos, costureira aposentada, ex-sócia do Centro Cívico Cruz e Souza – Lages – SC.

TRAJES SAGRADOS - ORIGEM, HISTÓRIA E SIGNIFICADOS

Luiz Alberto Ribeiro Freire
luizfreire14@gmail.com

Renilda Santos do Vale
renildadovale@yahoo.com.br

O presente artigo analisa de forma sucinta aspectos relacionados à indumentária eclesiástica e litúrgica, especialmente quanto a sua origem, sua introdução na igreja, sua importância e significados quanto os aspectos históricos, sociais e políticos, as mudanças que sofreram ao longo do tempo de maneira especial entre os séculos XVIII e XX. Além de uma breve apresentação do Museu do Traje e do Têxtil da Fundação Instituto Feminino da Bahia pertencente a Arquidiocesa de Salvador – Ba, que possui em seu acervo uma coleção de trajes eclesiásticos.

Palavras chaves: Indumentárias, Liturgia, Patrimônio, Coleção, Museu.

1.ORIGEM DA INDUMENTÁRIA ECLESIÁSTICA CATÓLICA

O primeiro objetivo da roupa é proteger o corpo, porém, com o passar do tempo ela ganhou novos e inúmeros sentidos, a depender da ocasião, do motivo, da atividade a ser realizada e das circunstâncias. Cobrir o corpo pode dar ou tirar sentidos e valores distintos. A roupa tem o poder de transmitir mensagens diversas, estabelecer posturas, defender posições, assumir, afirmar ou negar condutas: "o vestuário é comunicação" (Eco, 1989, P. 7). As roupas realmente "falam", pois possuem uma capacidade muito grande de informação. "Talvez os objetos mais comuns e mais usados na vida cotidiana sejam os tecidos; estamos tão familiarizados com eles que não nos damos conta de que por meio deles se comunicam ideias, sentimentos, atitudes, estados e categorias" (CARVAJAL, 2000, P. 11)

Em se tratando de traje religioso católico o ato de vestir possui inúmeros valores atribuídos a ele. O cristão ao receber o sacramento do batismo assume a missão, de imitar a Cristo "pois todos vós, que fostes batizados em Cristo, vos vestistes de Cristo" (Gálatas 3, 27).

Na era apostólica[1] , é historicamente certo que os sacerdotes não vestiam traje especial que os diferenciasse dos leigos[2] . Os religiosos da Igreja primitiva, por sua vez, ainda não existiam juridicamente, e, por isso, não utilizavam o hábito de maneira obrigatória. Ao que parece, as vestes que os primeiros sacerdotes adotaram e que até os dias hoje utilizam durante as celebrações têm origem nas antigas vestes romanas. Segundo Robert Lesage,

> *Não pensemos que os apóstolos e seus imediatos sucessores tenham usado vestes especiais na vida privada ou para celebração do culto. Traziam como o mestre, a veste talar (descendo até o calcanhar ou talão), em uso na Palestina. Reconhece-se mesmo que, durante os cinco primeiros séculos de nossa era, não havia entre o clero e os fiéis nenhuma diferença no modo de trajar. S. Agostinho vestia-se como toda gente. S. Ambrósio nos*

> *diz que não é por suas vestes que se reconhece o bispo, mas por sua caridade e por suas funções. Em seguida as invasões bárbaras, os leigos pouco a pouco abandonaram a tradicional veste romana e oriental, para adotar os trajes curtos dos invasores. Os membros do clero, porém, continuavam a usar a veste ampla e longa (túnica talaris) de que os fiéis estavam habituados a vê-los revestidos. .(LESAGE, 1959, P. 80).*

Porém, o mesmo autor reconhece que, apesar de não existir na era apostólica oficialmente diferenças entre as vestes dos clérigos e dos fiéis, isso não quer dizer que os primeiros sacerdotes em algumas localidades e momentos não tenham de alguma maneira se diferenciado pelas vestes do restante da sociedade civil, e com isso contrariando as ordens oficiais da Igreja, como se pode depreender da leitura do excerto abaixo:

> *Se no começo do cristianismo, os sacerdotes usavam na vida corrente a mesma indumentária civil que seus concidadãos, isto não impede que existissem já "vestes sacras" diferentes das "vestes usuais". Entre outras provas, basta-nos conhecer a proibição feita pelo papa Estevão I (257), de se usarem as vestes litúrgicas na vida ordinária. Vemo-la na nona lição de 2 de agosto, no Breviário Romano. O que o Soberano Pontífice queria inculcar, com insistência particular, era a volta de um costume antigo, violado por alguns clérigos. A natureza e a forma dessas vestes sagradas deviam ser as vestes ordinárias, mas provavelmente, distinguiam-se delas pela riqueza do tecido e pelo cuidado que se tinha em reserva-las para as funções sagradas. (Idem. P. 89)*

Não se sabe ao certo quando as roupas dos sacerdotes começaram a diferenciar-se das vestes dos demais fiéis, contudo, segundo alguns autores a indumentária litúrgica tem oficialmente início no ano de 581 no Concílio (Sínodo) de Gália. Nesse, fica proibido ao clero usar roupas seculares. Mais tarde, vai se tornando cada vez mais comum o uso de vestes específicas para o clero.

2. A CONFECÇÃO DOS PARAMENTOS LITÚRGICOS DO SÉCULO XVIII AO SÉCULO XX

Ao longo do tempo o traje litúrgico ganhou grande importância no âmbito da arte decorativa, pois eram feitos cada vez mais com delicadeza e atenção a detalhes. Durante um longo período, a Igreja foi uma das instituições mais sólidas economicamente. A forte relação com o Estado, devido aos dízimos, doações, confrarias, diversas contribuições voluntárias ou obrigatórias que recebia, foram fatores que contribuíram para isso. A riqueza da Igreja então se refletia nos tecidos. Era comum a importação de tecidos e materiais como fios de seda, de ouro, de prata, além de haver pessoas dedicadas exclusivamente à confecção das vestes.

Desde antes da oficialização de seu uso até os dias atuais os trajes eclesiásticos sofreram transformações, tanto nas formas e nos tecidos para confecção quanto na maneira de se confeccionar. Mas, em se tratando de arte religiosa, as mudanças acontecem num ritmo mais lento e respeitando sempre a tradição:

> *O fenômeno religioso pertence, do ponto de vista temporal, ao longo prazo. Mais ainda: as suas transformações, mesmo a sua evolução, são muito lentas, no que se refere aos hábitos e visão de mundo.[...] Essa massa de profundidade, de vida interior, desenvolve-se na duração, no tempo, com uma pesada gravidade reverente. (BUENO, 2008, P. 19, APUD DUPRONT)*

Contudo, a arte decorativa religiosa passa por mudanças a partir do século XVIII. Vários fatores contribuíram para isso, entre eles a separação do Estado e da Igreja e a Revolução Industrial. O que torna mais fácil de se compreender o contexto histórico dos trajes eclesiásticos ligados ao contexto social e econômico das sociedades.

Tela de Jacques-Louis David "A Coroação de Napoleão", exposta no Museu do Louvre.[3]

Nessa imagem, em que Napoleão está coroando sua esposa, a Imperatriz Josefina, após ter ele mesmo posto em sua cabeça a sua coroa, evidencia o início de um período de grandes mudanças na política. Essa obra reflete não só um momento político da sociedade francesa, mas também o que estava para acontecer no mundo: a Igreja perdia sua força política e econômica.

> *Los sentidos culturales de los objetos son procesos dinâmicos desde sus contextos históricos hasta los modos interpretativos del presente. La producción de los ornamentos litúrgicos no se desliga de dichos procesos al ser resultado de la interacición de los aspectos específicos tanto sócio-culturales como económicos. (MATIZ E MACHADO, 2000, P. 20)*

No que se refere às indumentárias litúrgicas, apesar de haver muito pouco escrito sobre as técnicas têxteis desse período, através de alguns poucos estudos sabe-se que a redução dos ornamentos em bordados com fios de ouro, por exemplo, se deu por vários motivos como foi o caso da Espanha.

> *No que corresponde à Espanha, a redução é radical por diversas razões, como as convulsões políticas, a independência dos territórios americanos ou as exclaustrações[4] , que determinaram o empobrecimento da Igreja. (ZANINI, 1983, P.10).*

Além disso, os bordadores sofreram com grandes concorrentes: os tecelões, pois estes com tecidos ricos e de muita beleza, tornavam a utilização de bordados em muitos ornamentos litúrgicos um gasto desnecessário. Mais tarde, os bordadores concorreriam com as máquinas, o que era, sem dúvida, uma disputa cruel, pois as indústrias produziam bem mais e com um preço bem mais em conta. Apesar de tudo isso, o ofício de feitura de bordados perdurou durante muito tempo em muitos países.

Apesar da diminuição de pedidos de vestes litúrgicas feitas com ricos bordados em fios de ouro, esse ofício continuou a existir. A Espanha e a França se destacaram bastante nessa técnica, de modo especial os ateliês de Paris, como por exemplo os da cidade de Lyon, de muita tradição têxtil, em que sobressaía nesta cidade a casa A. Favier, que, além dos trabalhos de ourivesaria, trabalhava com grandes encomendas feitas por comunidades religiosas que faziam seus pedidos conforme os ornamentos litúrgicos determinavam.

Os trajes litúrgicos continuam até os dias de hoje a ser confeccionados com riqueza de detalhes e símbolos. No lugar dos fios de ouro, pérolas e pedras preciosas, há belíssimos bordados em fios metálicos e dourados, detalhes em tecidos de veludo, seda e brocado, os quais mantêm a beleza estética e a memória de Cristo e dos primeiros cristãos através de antigos símbolos que acompanham os cristãos desde a era apostólica. Além, das cores específicas que a medida do tempo foi abrigando valores e importantes sentidos no ato litúrgico. Porém, apesar das grandes mudanças na confecção dessas peças, ainda no século XX encontramos peças enriquecidas de detalhes (fios de ouro e prata, pedras preciosas etc) comumente utilizados no século XVIII e XVII. Temos como exemplo disso a coleção de indumentária eclesiástica pertencente ao Museu do Traje do Têxtil da Fundação Instituto Feminino, que possui peças do século XX confeccionadas com fios de ouro e outros detalhes não comuns indumentárias utilizadas nesse século.

A indumentária litúrgica católica é um patrimônio que faz parte da história e Memória de diferentes épocas e sociedades nos quais a Igreja esteve e está inserida e que de alguma forma influenciou e foi influenciada. Porém, ainda hoje os museus que possuem essa tipologia de acervo não apresentam nas raras exposições que realizam o potencial que essa tipologia de acervo pode proporcionar ao público, ficando muitas vezes restrito a apenas uma exposição do objeto pelo objeto. Não se apropriando da carga histórica e cultural que esse objeto carrega.

3. A COLEÇÃO DE INDUMENTÁRIA ECLESIÁSTICA DO INSTITUTO FEMININO DA BAHIA

O Instituto Feminino da Bahia[5] foi criado em 1923 com o objetivo de apoiar e proteger a mulher que trabalha, idealizado por Henriqueta Martins Catharino e Monsenhor Flaviano Osório Pimentel[6] . Segundo Semira Adler Veinsencher , essa Casa funcionava como uma espécie de agência de empregos e, nela, eram ministrados, também, cursos profissionalizantes nas áreas de secretariado e contabilidade.

Hoje o Instituto Feminino abriga três Museus: O Museu de Artes Decorativas, que leva o nome da fundadora, Henriqueta Catharino, o Museu de Arte popular e o Museu do traje e do têxtil, inaugurado no ano de 2002. Juntos eles reúnem um grande acervo com mais de quinze (15) mil peças que refletem a cultura na Bahia nos séculos XIX e XX.

Segundo Marieta Alves[7] , "a coleção têxtil do Instituto Feminino da Bahia foi iniciada em 1933, ano da realização do 1º Congresso Eucarístico Nacional, para o qual foi organizada uma exposição de arte antiga com o fim de proporcionar aos Congressistas uma visão clara da Arte Baiana e de como vivia a sociedade baiana no século XIX", dando origem assim ao Museu do Traje e do Têxtil, o único em Salvador. Faz parte desse acervo, a coleção de Indumentária Eclesiástica formada por peças do século XVIII ao século XX.

A coleção de indumentária eclesiástica traz um importante recorte da liturgia da Igreja e da história da Arquidiocese de Salvador, pois muitas peças procedem do acervo da Catedral Basílica de Salvador da qual a Fundação Instituto Feminino faz parte. Nela podemos encontrar trajes que foram utilizados por personagens importantes da fé católica como o solidéu que pertenceu ao Papa Pio XII, uma casula e uma estola que pertenceram ao Papa João Paulo II, durante a sua visita ao Brasil em 1997. Dalmáticas, casulas e estolas, além de outras peças trabalhadas em bordados com fios de ouro e prata, que trazem à tona antigos símbolos da fé cristã que parecem sempre atuais por sua utilização nos paramentos utilizados pelos sacerdotes nos ritos litúrgicos. Abaixo temos como exemplo desse raro acervo duas peças que fazem parte dessa coleção e traduzem um pouco essa forma de comunicação com os fiéis.

Casula - Século XVIII

Confeccionada em seda na tonalidade vermelha, bordado à mão em fio de ouro e prata, aplicação e bordado também mecânico com motivos fitomorfos em toda sua extensão. Entre as flores, nos lados, esquerdo e direito, encontramos a flor de lis, antigo símbolo cristão que representa a Virgem Maria. No centro os ramos e flores formam a imagem de um cálice, objeto sagrado do rito litúrgico Eucarístico. Essa casula se destaca pelos bordados em fios de ouro não comuns para o século XX.

Dalmática - Século XVIII / Século XV
Manufatura europeia

Confeccionada em tafetá de seda na cor aproximado ao dourado, geralmente utilizada em Missas solenes. Apresenta bordados com fio de ouro, com motivos fitomorfos em toda sua extensão e um cordão com franjas, semelhantes ao cíngulo[8] de cada lado dos ombros.

4. CONCLUSÃO

Cada objeto possui o seu papel, o seu valor, dado inicialmente pelo homem. Porém, depois de algum tempo, parece ele mesmo abrigar valores que, por meio da tradição e costumes do povo, fixam e permanecem durante um tempo indeterminado. Na indumentária litúrgica acontece o mesmo, e apesar de algumas mudanças, ela permanece com o teor inicial.

Os detalhes, a simbologia e todo conteúdo de arte por meio de rendas, bordados, costuras e os próprios tecidos que há em cada traje é um poço de conhecimento. Ha uma relação muito forte com aquilo que o homem não conhece e tenta entender. Nelas se encontram de modo misterioso a relação do homem com Deus e a resposta do homem a esse grande mistério que intriga a humanidade.

Este trabalho apresenta de forma bastante sucinta um pouco da história e valor histórico cultural referente à indumentária eclesiástica e litúrgica. Porém, essa tipologia de acervo ainda tem muito a ser explorada. A história e o contexto em que os paramentos litúrgicos estão inseridos são um campo muito vasto ainda muito pouco estudado. A falta de pesquisa a respeito desse

patrimônio influencia ou determina o empobrecimento comunicacional desse objeto nas instituições museológicas principalmente em exposições, pois, grande parte delas exibem apenas uma etiqueta e um pequeno resumo muitas vezes repetidos em inúmeras mostras. E ainda, nos poucos textos utilizados grande parte não recordam o valor patrimonial e cultural dos objetos expostos e não fazem relação com a sua história e tradição.

NOTAS

[1] Era dos apóstolos, após o martírio de Cristo. Período em que os apóstolos dão início a evangelização, atendendo o pedido de Cristo "Ide por todo mundo , proclamai o evangelho a toda criatura" Mateus 16, 15.

[2] Trecho extraído do texto do DR. Rafael Vitola Brodbeck .Da Obrigatoriedade do Uso do Traje Eclesiástico.

[3] Fonte: http://historiaonline.com.br/2013/06/29/02121804-a-coroacao-de-napoleao-bona-parte/

[4] Si j'ai bien compris le sens - le moine est libéré de ses voeux monastiques sur décision propre ou est exclu de la vie monastique par décret religieux - l'expression consacrée est "rendre à la vie séculière".

[5] A Fundação Instituto Feminino da Bahia, está localizado na Rua Politeama, 2 Salvador - BA, 40080145 (0xx)71 3329-5520

[6] Monsenhor Flaviano Osório Pimentel foi o iniciador da Obra de Proteção e Amparo a Mulher.

[7] Extraído do Catálogo: Museu do Traje e do Textil. Fundação Instituto Femino da Bahia. 1993/2003.

[8] Cíngulo: Cordão, com que o sacerdote aperta a alva, na cintura. (fonte: http://www.dicionarioweb.com.br/).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVAJAL, Fanny Anaya . La Restauración de textiles en Colombia. in Facultad de Restauración de Bienes Muebles. Textiles. Universidad Externado de Colombia, Bogotá, 2000;

CHRIST, Yvan. A arte no século XIX. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

COPPOLA, Soraya. Costurando a Memória: O Acervo Têxtil do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana. Belo Horizonte, Escola de belas Artes/UFMG, 2006;

COSGRAVE, Bronwyn. Historia de la moda: desde Egipto hasta nuestros dias. Barcelona: GG moda, 2005;

ECO, Humberto. Psicologia do Vestir. 3ª edição. Lisboa: Ed. Assírio e Alvim, 1989;
GOMBRICH, E. H. A história da arte. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999;
LESAGE, Robert. Vestes e objetos litúrgicos. São Paulo: Flamboyant, 1959..
Matiz, Paula e Machado, Gissel. Significado Cultural. in Facultad de Restauración de Bienes Muebles. Textiles. Universidad Externado de Colombia, Bogotá, 2000;
PANOFSKY, E. Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: Significado nas Artes Visuais. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 1986;
PEREIRA, Edes Andrade. Sagrada Liturgia: Celebração da Vitória de Cristo. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2007;
ROIG, Juan Ferrando. Iconografia de los Santos. Ediciones: Omega, AS. Barcelona, 1950;
Bueno, Wilma. Enamoradas do Sagrado – Monjas do Mosteiro do Encontro 1961-1999. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008;
Zanini, Walter. História Geral da Arte. Ed. Publicidade e Gráfica LTDA. São Paulo, 1983;

CHOQUE DE DISCURSOS: A EXPOGRAFIA DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA E AS NOVAS PERSPECTIVAS HISTORIOGRÁFICAS SOBRE A INCONFIDÊNCIA MINEIRA

Rafael da Silva Alves
faelhist@hotmail.com

A historiografia e a expografia são disciplinas que, em muitas das vezes, têm no passado o seu grande objeto de trabalho e análise. A diversidade de leituras e posicionamentos sobre o mesmo passado pode tomar rumos bastante diferentes, porque o passado não muda, mas a interpretação sobre ele sim e constantemente. É isso que torna a História viva. E é a diversidade de olhares que torna o passado interessante e mutável. Mas o passado também está sujeito ao jogo de interesses políticos. Jogos de interesses que podem tanto aproximar quanto distanciar a historiografia e a expografia, e nisso estas disciplinas dialogam e possuem uma característica em comum. E analisar o discurso sustentado pelo Museu da Inconfidência a partir de algumas salas de seu circuito expográfico, comparando-o com produções historiográficas recentes, nos permite constatar justamente as aproximações e distanciamentos existentes entre os interesses em jogo nas instituições museológicas com a História enquanto ciência.

Palavras-chaves: Museu, Expografia, Historiografia,
Inconfidência Mineira.

O Museu da Inconfidência, localizado na cidade de Ouro Preto/MG, foi criado na conhecida Era Vargas e está entre as instituições museológicas mais importantes do país. No contexto de sua criação, o presidente Getúlio Vargas pretendia resgatar na África os restos mortais dos inconfidentes mineiros, considerados os grandes heróis nacionais e, por isso, dignos de construção de um local no Brasil que abrigasse seus despojos. A antiga Casa de Câmara e Cadeia de Vila Rica foi o lugar escolhido para tanto e devido a amplitude do prédio, mais do que se tornar o Panteão dos Inconfidentes, a construção de um museu para abrigar obras de arte e de valor histórico das Minas Gerais Colonial se tornou um projeto a ser efetuado. Nascia assim o Museu da Inconfidência, inaugurado em 1944. Em 2006 foi concluída a reforma de sua exposição permanente, projeto desenvolvido pelo museólogo francês Pierre Catel juntamente com o atual diretor da instituição, senhor Rui Mourão.

Os museus históricos, como é o Museu da Inconfidência, são caracterizados, muitas vezes, por apresentarem uma narrativa histórica do passado que tratam. E o interessante é que o mesmo recorte do passado pode ser interpretado de maneiras diversas por diferentes pesquisadores. Isso permite que seja possível fazer uma comparação entre os discursos sustentados pelos museus e as obras historiográficas resultantes das pesquisas científicas, enriquecendo ainda mais o universo de conhecimento sobre o passado nacional. E é exatamente isso que pretendemos com este artigo, fazer um paralelo entre o discurso sobre a Inconfidência Mineira, seus atores e o passado das Minas Gerais setecentista sustentado pelo Museu da Inconfidência e aquele que vem sendo apresentado pelas novas pesquisas historiográficas, a partir da análise de algumas salas da instituição. Para isso, procuraremos responder às seguintes questões: o que o Museu da Inconfidência exibe em sua narrativa expográfica sobre a Inconfidência Mineira e o passado colonial da região? O que os historiadores contemporâneos têm admitido sobre este contexto? O Museu da Inconfidência

teve a preocupação de dialogar com as novas produções historiográficas a partir da reforma de sua exposição permanente em 2006, demonstrando as novas interpretações que têm sido publicadas sobre o tema na sua exposição?

O Museu da Inconfidência, ao procurar apresentar ao visitante o passado de Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX, narra a história por meio de sua expografia de forma a justificar que o progresso social, econômico e demográfico da região teriam contribuído diretamente para o desfecho do movimento conhecido como Inconfidência Mineira, fazendo isso a partir da construção de uma narrativa linear e cronológica do passado. A instituição possui 16 salas, as quais estão divididas em dois pavimentos. No primeiro piso, apresentam-se as origens da capitania de Minas Gerais, com objetos indígenas, de construção civil e de transporte regional colonial, passando ainda pela economia mineradora e pelo movimento da Inconfidência Mineira, saudosamente consagrado na sala "Panteão dos Inconfidentes", além de também apresentar salas dedicadas ao Período Imperial Brasileiro e à vida social na colônia. O segundo piso é, basicamente, dedicado à exibição de obras de arte de caráter religioso e de artistas mineiros como Aleijadinho e Ataíde, o que demonstra a evolução máxima da sociedade mineira colonial, consumidora de arte.

Na sala *Mineração*, um painel exibe um texto histórico que admite o episódio no qual o mulato Duarte Lopes teria chegado à região dos índios cataguases com a expedição de José de Camargo Pimentel e, ao buscar água, se impressionado com uma pedra preta que em São Paulo conclui-se ser ouro. A partir deste acontecimento, uma série de bandeiras e entradas se dirigiram à região, tendo como referência o Pico do Itacolomi, em busca de enriquecimento através da mineração e/ou outras atividades necessárias na capitania. Mas a historiografia sobre a descoberta do ouro ainda é bastante divergente quanto a quem teria encontrado primeiro tal riqueza, à data e local exatos da extração da primeira pepita. De acordo com o museu, a exploração do ouro era tão fácil que provocou uma onda de migração para Minas Gerais. Numa publicação da instituição que deu suporte para as posições interpretativas a serem admitidas pela nova exposição do museu, Carla Maria Junho Anastasia, Carmem Silvia Lemos e Letícia Julião escrevem que:

> *Apesar das condições topográficas adversas e das distâncias, às descobertas do final do século XVII se seguiu um vertiginoso deslocamento de pessoas para a região, sem precedentes na Colônia. A corrida do ouro, com seu ritmo acelerado, chegou a se constituir em ameaça de despovoamento e desequilíbrio econômico para vários pontos da Colônia e do próprio Reino, forçando, inclusive, a Metrópole a lançar mão de dispositivos legais, que se mostraram ineficazes para frear o movimento migratório. (ANASTASIA; JULIÃO; LEMOS, 1999. p. 28-29).*

Francisco Iglésias lembra que "Além dos paulistas, vieram pessoas do sul, do Rio de Janeiro, como vinham antes os baianos, subindo o Rio São Francisco. E os portugueses vieram em tal número, que o governo teve de proibir essas viagens (...)" (IGLÉSIAS, 1993. p. 54-55). Em vista

disso, Minas Gerais, no século XVIII, se tornou a unidade mais populosa do Brasil.

Chama a atenção nesta sala o fato da pouca atenção que foi dada aos escravos na exposição, personagens tão importantes na construção da economia e da cultura na região mineradora. A escravidão está, expograficamente, muito reduzida a objetos de tortura e a instituição pouco apresenta ao público uma percepção dos negros para além da submissão ao chicote ou valoriza evidentemente sua importância na história nacional. O pensamento evidente no senso comum de que o negro escravo passava unicamente pelo processo de ser comprado e trabalhava forçadamente sob tortura até o fim da vida se intensifica naqueles que não conhecem a historiografia mais recente sobre o tema e/ou que não tiveram a oportunidade de acompanhar as releituras que estão sendo constantemente feitas pelos historiadores sobre a escravidão e o escravismo, o que contribui para distanciar a população ouro-pretana da instituição. As classes mais humildes do passado aparecem na expografia de forma muito discreta, reforçando a ideia de que a exuberância e luxuosidade da elite é que ganham destaque no museu, ainda que os escravos fossem os "pés e as mãos" de Minas Gerais.

A singela valorização aos escravos, por exemplo, existe apenas no discurso de um painel histórico que narra um pouco da escravidão, onde elogios como "braços robustos" adjetivam os negros. Neste painel, o museu afirma que os escravos foram o sustentáculo da economia colonial, além de ser um povo que promoveu insurreições e se estabeleceram em quilombos. Ainda no painel, o discurso prossegue afirmando que eles foram um dos pilares na formação da cultura brasileira e que os mesmos também souberam interagir com seus algozes, uma vez que contribuíram nas formas de convivência social, na manifestação da religiosidade, nas artes, na alimentação e também na miscigenação racial. O museu também afirma que somente em situações excepcionais os escravos possuíam condições de ganho, mas que ainda assim conseguiram construir templos suntuosos, como as Igrejas do Rosário e de Santa Efigênia, em Vila Rica. De acordo com Caio César Boschi:

> *(...) preservando (ou não) a autenticidade dos seus primitivos costumes e tradições, os africanos introduziram novos elementos e componentes da cultura religiosa da América Portuguesa que, só por isso, já se mostraria distinta e original. Reisados e congados davam novo sentido semântico aos rituais católicos. Um "candomblé" ou do "acotundá", ainda que elas, como o do "calundu" (esta, sem traços de sincretismo religioso) se exprimissem apartadas das irmandades. Não sendo espaço exclusivo dessas manifestações, foram as irmandades, no entanto, que, pelo seu traço institucional, viriam a favorecer a sobrevivência das mesmas. (BOSCHI, 2007. p. 70).*

Nota-se uma preocupação do museu em demonstrar valores históricos positivos deixados pelos negros escravos para a posteridade, mas a relação entre o discurso do painel histórico e os objetos é bastante distante, já que materialmente apenas existem objetos de tortura e aqueles

que remetem ao trabalho ligado unicamente à mineração, como se os negros estivessem apenas reduzidos a esta função e realidade social. A escravidão e o trabalho do negro envolvem situações e questões bem mais complexas do que estas, as quais vêm sendo demonstradas pelas pesquisas historiográficas recentes. Não que a exposição devesse abraçar todas, mas a escravidão é um tema digno de ser apresentado e discutido de forma a superar a redução dos negros ao cativeiro, uma vez que eles foram protagonistas de diversas funções dentro da sociedade colonial mineira.

Não há dúvidas de que a mineração impulsionou a economia da colônia e foi a principal fisionomia produtiva da capitania. No entanto, não se pode reduzir economicamente a região das Minas à exploração do ouro e diamantes, como se estas fossem exclusivas. Outras alternativas econômicas para além da mineração compunham a realidade da região que também acolheu atividades manufatureiras, comerciais, agropecuárias e de construção civil. Para Carlos Magno Guimarães e Flávia Maria da Mata Reis, por exemplo, as áreas urbanas teriam privilegiado o enriquecimento principalmente de comerciantes, que, de acordo com os autores, eram os detentores das maiores fortunas, ainda que o privilégio social no período colonial estivesse ligado não tanto aos bens materiais, mas ao fato de ser grande proprietário de engenho, terras e/ou escravos. Afirmam estes autores que:

> *Assim, nem todos aqueles que para as Minas se dirigiram tiveram condições ou interesse direto na mineração. Muitos dos que nela se instalaram dedicaram-se a outras atividades econômicas tão ou mais lucrativas e que, ao mesmo tempo, eram essenciais para a manutenção da atividade nuclear. Paralelamente à mineração, além da agricultura, a pecuária representou um forte setor, desenvolvendo-se nas regiões são-franciscana (nos mesmos moldes da pecuária nordestina) e sul-mineira, apresentando esta última grande desenvolvimento tecnológico no conjunto da pecuária colonial brasileira. (GUIMARÃES; REIS. p. 327.).*

Não há dúvida de que a mineração foi fator essencial para a formação e instalação da sociedade na região mineira. Mas na expografia do Museu da Inconfidência, a economia do período colonial na capitania fica restrita a esta atividade, reduzindo as possibilidades de aquisição de conhecimento sobre o contexto. E há de se considerar que da mesma forma que a prosperidade econômica se instalou na região, também a crise veio como consequência e com ela o temor da intensificação das cobranças de impostos, como é o caso da derrama.

A partir da narrativa que se constrói os objetos museológicos vão sendo apresentados como exemplos da história construída pelo museu, como se os mesmos oferecessem legitimidade ao que está sendo concebido pela instituição. E a intenção de apresentar a Inconfidência Mineira como o grande evento do passado e seus protagonistas como os heróis da pátria se confirma na expografia. Da primeira sala até a quinta, sendo esta intitulada *Inconfidência*, percebe-se um aumento na iluminação, algo proposital idealizado por Pierre Catel[1] a fim de referenciar o imaginário ilu-

minista da conspiração mineira, como se os inconfidentes estivessem levando as pessoas para um caminho de luz, ou seja, de melhorias, de futuro promissor, tirando-os das trevas e do domínio obscuro do Antigo Regime. E o interessante é que na sala seguinte, o *Panteão*, a luz volta a cair, já que essa sala é pretendida como um templo religioso onde deve reinar o silêncio e a adoração.

Fica evidente que o Museu da Inconfidência, mesmo após a reforma em 2006, insiste em sustentar a interpretação de que a Inconfidência Mineira buscava a liberdade da nação e tinha na figura de Tiradentes o seu maior difusor, apresentando-o como o grande herói da conspiração. Logo, o caráter de mito do movimento é ainda defendido pelo museu, contrapondo diretamente as produções historiográficas contemporâneas que questionam tal visão da Inconfidência e de seus protagonistas, o que comprova que a história narrada pelos historiadores recentes e a história deste museu de história gradualmente se divergem. Além disso, a historiografia contemporânea também questiona a possibilidade do movimento ter caráter nacional e objetivar a libertação de toda a colônia, somado ao fato de que a historiografia também vem demonstrando que a república preterida pelos inconfidentes não é a mesma dos moldes contemporâneos. Outro ponto interessante em que o discurso do museu se contrapõe com as produções de historiadores recentes é a afirmação na expografia de que os conspiradores pretendiam a superação da velha estrutura da nobreza oligárquica e que um país mais democrático e menos desigual se instalaria a partir do sucesso da revolta, caso ela tivesse se concretizado.

A nova exposição admitiu uma narrativa histórica linear, mantendo uma ideologia do passado mineiro admitida nas décadas de 30 e 40 do século passado, a qual é superada pelas discussões historiográficas atuais, mas ainda muito presente no senso comum ou numa cultura de ensino escolar. Reler o passado e apresentar à coletividade novas formas de perceber o movimento político dos conspiradores mineiros parece não ter sido a intenção daqueles que trabalharam na reformulação da exposição. Permanece viva no Museu da Inconfidência a vontade de colocar determinadas lembranças da conspiração mineira no primeiro plano da consciência coletiva sem que se leve em consideração uma visão mais crítica do passado, sem que se problematize o acontecimento a partir dos conhecimentos individuais de cada visitante.

Elementos interessantes da sala *Inconfidência* e que merecem uma atenção especial são as traves da forca de Tiradentes. Elas estão dispostas de forma a remeter à Via Sacra, formando uma cruz que teria sido, simbolicamente, carregada pelo mártir condenado por aqueles que abusavam e desfrutavam do poder. Condenado à morte como consequência da traição de um amigo próximo, Tiradentes teve sua imagem construída como a do Cristo cívico da nação e Silvério dos Reis passava a ser o Judas do ideal de liberdade. A disposição das traves reforça a intenção do Museu da Inconfidência de sustentar a ideologia construída e firmada no senso comum de que o alferes seria uma figura próxima a de Jesus Cristo devido às suas atitudes que se assemelharam em muitos as-

pectos, construção esta oriunda principalmente das perspectivas dos republicanos e do golpe que instituiu a República em 1889. Os ideais republicanos incorporaram a Inconfidência Mineira como o grande evento histórico de caráter nacional e os inconfidentes como os personagens pioneiros no desenvolvimento de princípios verdadeiramente brasileiros.

Um corredor propositalmente branco conduz o visitante da sala *Inconfidência* até a sala *Panteão*, como se a clareza e as luzes que simbolicamente representam as ideias Iluministas conduzisse-o ao coração do museu, à sala sagrada e altar dos "heróis nacionais". A ideia de sacralidade fica nítida ao entrar no *Panteão*, único espaço do museu que não sofreu modificação com a reforma da exposição permanente concluída em 2006. O Panteão se assemelha a um altar sagrado e encontram-se na sala alguns ícones que reforçam tal imaginário, como um crucifixo sobre a porta de entrada, o lustre semelhante aos das igrejas coloniais da cidade, sem falar na iluminação que, de forma contrastante, diminui consideravelmente em relação à sala anterior. As quatorze lápides, onde se encontram os restos mortais dos inconfidentes[2] , foram organizadas contornando toda a sala, de forma que o visitante fique "acolhido" por elas ao entrar no Panteão. Talvez por isso sua disposição e arquitetura tenham sido mantidas intactas com a reforma, não sendo de interesse da organização do museu modificar o discurso criado nas décadas de 30 e 40 e que deu legitimidade à sua criação naquele momento da história.

O Museu da Inconfidência se preocupa em homenagear os conspiradores do final do século XVIII, mas não se atenta em retratar o movimento e instigar o público a discutir este episódio importante da história do Brasil com novas problematizações. A fantasia parece sobrepor-se à realidade ao longo da exposição, mostrando muito mais uma Minas Gerais elitista do século XVIII do que verdadeiramente um núcleo urbano diversificado que compôs a sociedade mineira naquele contexto.

Rui Mourão, tratando do *Panteão*, aponta que:

> *A lápide que não traz inscrição simboliza os ausentes, que por uma razão ou outra não puderam vir materialmente ocupar o seu lugar de honra, como o maior deles, Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. Na grande pedra perpendicular acha-se gravado um In Memoriam, onde se lêem, na ordem decrescente da importância da sua participação, os nomes dos envolvidos no processo da Inconfidência. (MOURÃO, 1995. p. 14)*

Nessa passagem fica clara a intenção de culto aos participantes do movimento e de se considerar Tiradentes como o maior e o mais importante dos inconfidentes, já que seu nome aparece como o primeiro e em destaque na pedra referida pelo diretor do museu. O trecho descreve que os protagonistas não *materializados* no Panteão estariam ali de alguma outra forma, talvez espiritualmente, reforçando a pretensão de transformar esse espaço do museu em um local de adoração e veneração aos atores da Inconfidência Mineira. É como se as almas estivessem associadas às

cinzas, permanecendo de alguma forma com elas, habitando o mesmo lugar. Um cenário religioso simbólico se forma no *Panteão*, porque como acredita Carmem Lemos, "ossos, cinzas, lápides, cruz, triângulo, altar, panteão, cortejo, cerimônias e discursos formaram a rede de imagens necessárias à composição desse cenário" (LEMOS, 2001. p. 213). Para o museu, a morte ali é materializada em cinzas, lápides, ossadas e silêncio que confere simbolicamente à Inconfidência Mineira o caráter de um dos mitos fundadores da nacionalidade brasileira.

O Museu da Inconfidência sustenta a ideia de que o movimento mineiro pretendeu a liberdade nacional a partir da atuação de homens embebidos dos ideais iluministas recorrentes na época e indignados com a exploração metropolitana e com a possível cobrança da derrama. Esta leitura ainda se encontra enraizada no senso comum, mas vem sendo muito questionada pelas novas pesquisas historiográficas, as quais demonstram novas interpretações sobre o movimento e seus protagonistas. Muitas das novas interpretações têm construído críticas negativas quanto à moral, organização, existência material e objetivos econômicos pessoais dos inconfidentes dentro da trama, intenções opostas às do Museu da Inconfidência, o qual ainda se legitima como instituição de exaltação do movimento e de seus personagens, o que parece justificar a contradição do discurso do museu com as historiografias recentes sobre o tema e a não inserção destas interpretações dos historiadores junto à expografia do Inconfidência.

Para João Pinto Furtado, por exemplo, o movimento era bastante heterogêneo no que respeita à extração social e econômica dos agentes, e sobre eles afirma que "(...) não são todos intelectuais, como já se afirmou no século XIX; tampouco são mineradores falidos, como foi dito na primeira metade do século XX; tampouco são todos burocratas, como, com frequência, ainda se insiste" (FURTADO, 2007. p. 633). Com isso, Furtado questiona as interpretações de que o movimento era homogêneo nos seus ideais e com relação à classe social dos envolvidos. Teriam sido as dívidas as grandes motivadoras para que alguns homens participassem da trama, e não somente os princípios iluministas. De acordo com Maxwell, do montante de quase dois milhões de mil-réis devidos à Coroa Portuguesa, quase um milhão era de responsabilidade apenas de dois inconfidentes: Silvério dos Reis e Rodrigues de Macedo (MAXWELL, 1993. p. 24).

Augusto de Lima Junior faz uma leitura interessante do movimento e demonstra que o contrabando fez parte da vida de alguns dos inconfidentes, inclusive dos clérigos, a exemplo de José da Silva Rolim e de seus familiares, questionando seus princípios morais (LIMA JUNIOR, 2010. p. 60-61). Para Maxwell:

> *Além de tudo, o sistema de propinas proporcionava uma cobertura ideal para o suborno e a corrupção, especialmente para homens como João Rodrigues de Macedo, que muitas vezes atuavam como banqueiros do governador e que, invariavelmente, em suas atividades mercantis e negócios em geral concediam facilidades creditícias aos ministros e funcionários da administração da Capitania. (MAXWELL, 1993. p. 21).*

João Pinto Furtado também atenta-se para esta análise. Segundo o historiador, Inácio de Alvarenga Peixoto, enquanto ouvidor da Comarca do Rio das Mortes, sofreu uma série de denúncias de abuso de autoridade e extorsão. Sobre Cláudio Manuel da Costa, também figura pública por várias gestões, pesavam suspeitas de enriquecimento ilícito e de participação em contrabandos. Os padres Carlos Correia de Toledo e Luís Vieira da Silva foram acusados de se beneficiarem de seus cargos para aumentar seus patrimônios pessoais, e ainda sobre Vieira da Silva somava-se a suspeita de envolvimento sexual com um fiel. Os escravos fugitivos de Inácio Correia Pamplona teriam sofrido maus-tratos por seus homens de caça. E sobre Tiradentes, Furtado afirma recair acusações de abuso de autoridade e de exorbitar de suas funções a mando de Luís da Cunha Meneses, caracterizando-o como violento e tirano (FURTADO, 2002. p. 24-43). Isso mostra que a heroicização dos inconfidentes foi feita baseada no movimento e não em suas vidas particulares, tanto que o único que passou pela história como referência de corrupção moral foi Joaquim Silvério dos Reis, o traidor dos demais companheiros.

A historiografia e a cultura do ensino escolar por muito tempo, e ainda acontece hoje, reforçaram a interpretação e a posição de que a cobrança da derrama teria sido suspensa após a denúncia de Silvério dos Reis, desestabilizando o movimento e tornando este personagem o responsável total pelo fracasso e pela punição dos envolvidos. Apesar das recentes pesquisas reavaliarem este episódio, ainda no discurso do Museu da Inconfidência percebemos a sustentação desta interpretação, principalmente nas publicações da instituição, como, por exemplo, em artigo da revista de trabalho *Oficina do Inconfidência* (ANASTASIA; JULIÃO; LEMOS, 1999. p. 89). Mas pesquisadores como João Pinto Furtado (FURTADO, 2002. p. 181) e Kenneth Maxwell (MAXWELL, 2010. p. 237) atentam-se para o fato da derrama ter sido cancelada antes mesmo da denúncia de Silvério dos Reis, evidenciando que até mesmo a Coroa já tinha a premissa de que ela poderia causar uma grave agitação social. Para Furtado, o seu cancelamento desestabilizou o movimento porque para boa parte dos envolvidos a derrama era o motivo principal para participar e executar a revolta. Isso demonstra que entre vários dos inconfidentes, na verdade, a cobiça suplantava o nacionalismo.

Para vários pesquisadores contemporâneos, as motivações pessoais de enriquecimento e/ou a pretensão de manter o status social teriam sido os verdadeiros objetivos dos conspiradores, o que diverge do discurso sustentado pelo Museu da Inconfidência de que os sentimentos nacionais e de busca por igualdade e independência do país é que guiavam as ideais revolucionárias dos inconfidentes, tornando-os heróis nacionais. Na verdade, admite-se que o movimento teria conotações muito mais regionais do que, na verdade, de âmbito nacional. Para Maxwell, os inconfidentes esperavam alcançar seus objetivos sob a cobertura de um levante popular e apesar de admitir a inclinação dos envolvidos por uma república e pela independência, não acredita que os inconfidentes tenham chegado a esta posição por ideologia ou por nacionalismo, mas sim porque

a revolução lhes parecia o melhor caminho para sustentar e proteger seus interesses pessoais, o que faz com que o autor chegue a caracterizá-los como "egoístas". (MAXWELL, 1993. p. 27).

Já Luiz Carlos Villalta acredita que a república enunciada no movimento não é sempre sinônimo de governo republicano, representativo e democrático. Na verdade, as definições do futuro governo não ficaram explicitamente claras. Para Villalta, os inconfidentes, ou pelo menos alguns deles, não pretendiam o rompimento definitivo com a monarquia, mas sim a reorganização das posições de domínio entre metrópole e colônia. Para este historiador, é mais correto perceber para a conjuntura a república como simplesmente sinônimo de "liberdade" ou "libertação", no sentido de separação, autonomia e ruptura, diferente dos significados de hoje. Logo, os inconfidentes divergiam entre si quanto a ruptura definitiva com o estatuto colonial e com o governo metropolitano português ou, na verdade, mantê-lo vivo de acordo com suas pretensões pessoais (VILLALTA, 2007. p. 594-595).

O que se conclui é que no Museu da Inconfidência ainda impera um discurso com uma percepção tradicional do passado colonial mineiro mesmo após a reformulação de sua exposição. No entanto, a necessidade de diálogo entre a historiografia e a expografia como forma enriquecedora para uma apreciação e busca pelo conhecimento do passado se faz necessária e essencial atualmente. Nenhum museu precisa reproduzir um texto historiográfico, mas a aproximação, sempre que possível, entre ambos, contribuirá para a aquisição de conhecimento, beneficiando, dessa forma, o público. Tanto os museus quanto a historiografia estão em transformação e devem ser instrumentos de problematização do passado. É para este ponto que devem direcionar suas atenções e manter um diálogo. Porque esta dinâmica interdisciplinar é amplamente válida e dinamiza o entendimento da história e sua permanente construção.

NOTAS

[1] Pierre Catel é museógrafo formado por G.-H. Rivière nos idos de 1968 e autor de uma série de exposições marcantes no decorrer da década de 1970. Fundou uma empresa de museografia que empreendeu intervenções em cerca de quarenta museus em todo o mundo. Suas proposições têm sido adotadas, particularmente, no Brasil: no Rio de Janeiro, o projeto museográfico da Casa França-Brasil; em Ouro Preto, a reforma do Museu da Inconfidência; ou, em Belo Horizonte, o Museu de Artes e Ofícios. (POULOT, 2013. p. 30).

[2] Não se comprovou a autenticidade de todos os restos mortais que se encontram no Panteão corresponderem aos respectivos inconfidentes indicados pelo museu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANASTASIA; JULIÃO, Letícia; LEMOS, Carmem Silvia. Dos bandeirantes aos modernistas: um estudo histórico sobre Vila Rica. In: Oficina do Inconfidente: revista de trabalho. Ano 1, nº 0 (dez.). Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 1999.

IGLÉSIAS, Francisco. Estrutura social do século XVIII. In: IX Anuário do Museu da Inconfidência. Ouro Preto: Ministério da Cultura/Patrimônio Cultural – IBPC, 1993.

BOSCHI, Caio César. Irmandades, religiosidade e sociabilidade. In: RESENDE, Maria Efigência Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. As Minas Setecentistas, 2. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007.

GUIMARÃES, Carlos Magno; REIS, Flávia Maria da Mata. Agricultura e mineração no século XVIII. In: RESENDE, Maria Efigência Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. As Minas Setecentistas, 1. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007.

POULOT, Dominique. Museu e museologia. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

LEMOS, Carmem Silvia. Reflexões acerca do processo de repatriamento das ossadas dos inconfidentes degredados para a África. In: Oficina do Inconfidente: revista de trabalho. Ano 2, n 1 (dez.). Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2001.

FURTADO, João Pinto. A Inconfidência Mineira: um novo tempo ou reedição dos motins do Antigo Regime? In: RESENDE, Maria Efigência Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. As Minas Setecentistas, 2. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007.

_____. O Manto de Penélope: história, mito e memória da Inconfidência Mineira de 1788-9. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MAXWELL, Kenneth. História da Inconfidência Mineira: dimensões internacionais. In: IX Anuário do Museu da Inconfidência. Ouro Preto: Ministério da Cultura/Patrimônio Cultural – IBPC, 1993.

LIMA JUNIOR, Augusto de. História da Inconfidência de Minas Gerais. Belo Horizonte: Itatiaia, 2010.

VILLALTA, Luiz Carlos. As origens intelectuais e políticas da Inconfidência Mineira. In: RESENDE, Maria Efigência Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. As Minas Setecentistas, 2. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007.

_____. Introdução. In: RESENDE, Maria Efigência Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. As Minas Setecentistas, 2. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007.

MUSEU E PATRIMÔNIO INDUSTRIAL: A MUSEALIZAÇÃO DO SETOR ELÉTRICO

Mirian Midori Peres Yagui
mi_midori@hotmail.com / maxavier@usp.br

A musealização do patrimônio do setor elétrico é abrangente e envolve contextos e interesses diversos. Esse patrimônio dilui-se em museus com diferentes lógicas discursivas e problemáticas museais, por trazer à tona questões sobre meio ambiente e aspectos históricos intrínsecos ao processo de geração, transmissão e distribuição de energia. Este artigo visa apresentar ações voltadas à musealização do patrimônio do setor elétrico realizadas no Brasil, dando enfoque à comunicação museológica. Por meio de pesquisa bibliográfica e em meio digital, visita in loco em museus com esse patrimônio e entrevistas com sujeitos que atuam nestas instituições, evidenciou-se que a musealização do setor elétrico ainda é incipiente no país.

Palavras-chave: Comunicação Museológica, Museus, Musealização, Patrimônio Industrial, Setor Elétrico.

INTRODUÇÃO

Algumas das primeiras ações de musealização voltadas ao patrimônio industrial da energia foram empreendidas por empresas do setor elétrico. A partir da compreensão de seu papel histórico, as organizações passaram a assumir responsabilidades com relação à memória institucional, ou seja,

> *a (re) construção de fatos e acontecimentos significativos da trajetória e das experiências da organização, selecionados e (re) organizados com o objetivo de estimular o processo de (re) construção de uma identidade comum entre esta e seus públicos de interesse (BARBOSA, 2012, p. 04).*

Nota-se, na década de 1970, a criação de cargos estratégicos como arquivistas e historiadores, para atuar na preservação e pesquisa dos acervos empresariais o que, entre os anos 1980 e 1990, refletiu no surgimento de instituições especializadas em memória empresarial (TOTINI; GAGETE, 2004, p. 115). Nesse mesmo período, houve no Brasil importantes mudanças nas formas de gestão e reflexão sobre as responsabilidades que as empresas deveriam ter como membros da sociedade, relacionadas aos aspectos histórico, social, ambiental e cultural.

Nos anos subsequentes, a preservação da memória empresarial transformou-se

> *em instrumento de gestão e planejamento estratégico, com forte atuação como importante fonte de informações para áreas estratégicas das empresas, além de ser um dos alicerces da imagem institucional e da cultura organizacional. (SOUSA, 2010, p. 107)*

No entanto, considera-se que a sua responsabilidade histórica deve ir além da imagem e das estratégias da empresa, contribuindo com o conhecimento sobre parte da história da sociedade

com a qual interage.

No Brasil, empresas do setor energético como a Companhia Estadual de Energia Elétrica do Rio Grande do Sul (CEEE), Eletropaulo, Companhia Energética de São Paulo (Cesp), Companhia Paulista Força e Luz (CPFL) e Companhia de Gás de São Paulo (Comgás), também passaram por essas mudanças na gestão, assumindo responsabilidades sociais, ambientais, culturais e históricas ao longo dos anos. As ações de memória empresarial realizadas por essas instituições geraram produtos diversos como publicações, vídeos, cdrom, relatórios internos, conteúdo para a internet, exposições, centros de documentação e memória e museus.

Tais empresas foram responsáveis pela institucionalização de coleções e criação dos primeiros museus voltados ao setor energético no país (BLOISE, 2000 e YAGUI, 2014):

> *Museu da Eletricidade do Rio Grande do Sul, criado em 1977;*
>
> *Museu Histórico do Gás Canalizado, criado em 1983 na sede da Comgás em São Paulo;*
>
> *Museu Histórico da CPFL, criado em 1986, localizado na Subestação Campinas-Centro;*
>
> *Museu da Energia na Usina do Corumbataí, em Rio Claro, criado em 1990 pela Cesp; e*
>
> *Museus da Eletricidade, localizados nas agências da Eletropaulo em Jundiaí (1988) e Itu (1994).*

Decerto, essas ações iniciais não se configuravam como museus propriamente ditos e sim exposições com a função de apresentar o acervo preservado. Em geral, abordavam temas técnicos voltados aos funcionários da empresa, aposentados, especialistas, estudantes e parceiros comerciais, e apresentavam objetos extensivamente documentados, tais como os utilizados nos escritórios das empresas. Eram poucos os documentos sobre a memória do trabalho que tratassem o cotidiano dentro dessas empresas.

No decorrer dos anos, outras iniciativas de musealização foram implementadas influenciadas ou não por empresas do setor elétrico. A escolha por musealizar o patrimônio desse setor vai ao encontro da compreensão dos sujeitos envolvidos no processo de musealização do quê se constitui como patrimônio histórico-cultural, bem como os estímulos que possuem para que a musealização desse patrimônio ocorra.

Se refletirmos sobre a abrangência desse setor, podemos considerar como bens passíveis de musealização as referências da geração, transmissão e distribuição de energia, que se constituem em importantes vetores ao desenvolvimento técnico-científico e como processo histórico e social, considerando as transformações que o desenvolvimento do setor elétrico incutiu na sociedade e,

especialmente, em seu cotidiano.

Nesse sentido, devido a sua amplitude e abrangência, não podemos desconsiderar o fato da questão energética permear instituições museológicas que possuem classificações diversas por deterem coleções com problemáticas distintas como, por exemplo, museus históricos, museus de cidade e museus de ciência.

Partindo desta primeira reflexão, com o objetivo de identificar museus com patrimônio do setor elétrico e analisar como esses bens são comunicados na atualidade, utilizamos uma combinação de métodos e técnicas de pesquisa. Os dados obtidos por meio da pesquisa bibliográfica, da análise de páginas virtuais de museus, da realização de visitas *in loco* em instituições com patrimônio do setor elétrico musealizado, bem como de entrevistas com os sujeitos envolvidos no processo de musealização, foram analisados e os resultados serão apresentados parcialmente neste artigo.

Essa pesquisa está vinculada ao Projeto Temático *Eletromemória 2*[1] denominado *História da Energia Elétrica no Estado de São Paulo (1890-1960): Patrimônio Industrial, Paisagem e Meio-Ambiente*, que propõe um estudo sobre as pequenas centrais hidrelétricas do Estado de São Paulo construídas entre 1890 e 1960, compreendendo o contexto histórico e social em que essas usinas foram implantadas, as interferências paisagísticas e ambientais causadas por elas e evidenciando as ações de revitalização e salvaguarda desse patrimônio industrial por meio da produção documental e constituição de acervos museológicos.

MUSEALIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO DO SETOR ELÉTRICO

No Brasil são poucas as iniciativas de musealização voltadas ao patrimônio do setor elétrico. No estado de São Paulo, por exemplo, constatou-se que num universo de oitenta e sete museus estudados, apenas dezessete possuem referências do setor elétrico. Tais referências constituem-se em iconografia e objetos tridimensionais como maquinários, ferramentas e outros instrumentos de trabalho, além de objetos eletrificados (YAGUI, 2014). Dentre esses museus estudados estão as unidades da Rede Museu da Energia, administradas pela Fundação Energia e Saneamento em São Paulo.

Criada no ano de 1998 a partir da privatização das empresas estaduais do setor energético, a Fundação Energia e Saneamento teve como objetivo principal preservar o patrimônio industrial do setor energético, realizando pesquisas e utilizando técnicas museográficas que contextualizassem como os objetos eram utilizados no passado, com base em diversos documentos que representassem a memória do trabalho no setor energético.

A Rede Museu da Energia é formada por sete unidades: três imóveis urbanos, um em Itu-SP, outro em Jundiaí-SP e a unidade de São Paulo-SP, e quatro pequenas centrais hidrelétricas (PCHs) - Salesópolis, São Valentim, Jacaré e Corumbataí -, sendo que as Centrais Hidrelétricas

São Valentim e Jacaré encontram-se fechadas e não foram efetivamente musealizadas. No caso das pequenas centrais hidrelétricas, planejou-se sua musealização sem deixar de lado a sua função inicial: a geração de energia. Com isso, atrelando sua origem à nova função, obtêm recursos financeiros e possibilita a imersão dos visitantes no processo de geração de energia.

Vamos tratar inicialmente sobre o Museu da Energia de Salesópolis, situado no município de mesmo nome e instalado na Pequena Central Hidrelétrica de Salesópolis. Além dos edifícios que compõem a usina, é possível visualizar na casa de máquinas os grupos geradores de energia elétrica, ferramentas e uma planta da usina. Há também a área da barragem, que possui uma vista privilegiada da represa e da área de mata nativa, a utilização de experimentos que contextualizam os usos e as diferentes formas de produção de energia, e um espaço dedicado a assuntos ambientais. A comunicação no Museu da Energia de Salesópolis traz poucas referências da cidade onde se situa, mas consegue problematizar questões sobre meio ambiente e o uso racional da energia, tratando a questão da energia elétrica como problemática contemporânea.

Outra unidade que compõe a Rede Museu da Energia é a de Rio Claro. Inaugurada em 2001, traduz-se na paisagem, nas edificações e áreas construídas da usina, nos maquinários, painéis de controle, ferramentas e tudo o que o trabalho na usina envolve. Busca-se abordar nas ações educativas não apenas a geração, mas também a transmissão e distribuição da energia elétrica, além de apresentar aspectos ambientais concernentes às usinas hidrelétricas. Assim como em Salesópolis, a comunicação no Museu da Energia de Rio Claro traz poucas referências da cidade onde se situa, entretanto, evidencia e problematiza a importância do uso racional da energia elétrica.

Com relação aos imóveis urbanos, as unidades apresentam temáticas diferentes, mas que se complementam. Suas exposições, montadas há mais de 10 anos, não passaram por nenhuma grande reestruturação durante esse período. Com isso, foram criadas salas de ação educativa em todas as unidades para compensar as possíveis falhas comunicacionais existentes e possibilitar a vivência dos visitantes de forma ampla com os objetos, por meio de uma ação educativa mais dinâmica.

Vamos falar primeiramente sobre o Museu da Energia de Itu, cuja exposição de longa duração *História, Energia e Cotidiano* trata o uso doméstico da energia durante os séculos XIX e XX, e apresenta objetos e equipamentos a gás e elétricos como lâmpadas, medidores de consumo de energia, aquecedores de água, rádios, geladeira, chuveiro, dentre outros. Essa exposição consegue se aproximar do cotidiano do público por apresentar elementos que fazem parte do dia a dia e compõem suas residências, porém com diferentes tecnologias. Possibilita, ainda, a problematização do uso da energia no cotidiano, no entanto, apenas aqueles que usufruem do espaço educativo constituído por jogos e equipamentos interativos evidenciam de forma mais clara tal problemática.

O Museu da Energia de Jundiaí, situado na antiga subestação de Jundiaí, foi inaugurado em 2001 e apresenta em sua área expositiva questões sobre a distribuição, geração e transmissão de energia, abrangendo os trabalhadores do setor energético e a segurança no trabalho. Em geral, são poucos os objetos expostos, estando dentre eles medidores de consumo de energia, lâmpadas, para-raios, chave fusível e ferramentas. Próximo a área expositiva há um espaço que apresenta a memória do saneamento, problematiza o uso sustentável dos recursos hídricos, informa como é feito o tratamento da água e qual o ciclo da água.

Na área do edifício (subsolo), que abrigou uma usina termoelétrica, há a exposição *Mãos anônimas no universo do trabalho das diferentes formas de energia*, que mostra imagens de trabalhadores atuando não só nas fornalhas de uma usina termoelétrica, mas em outras atividades do ramo energético, ferramentas de trabalho, além de apresentar iluminação especial e sonorização do carvão queimando ativada por movimento.

O último museu da rede sobre o qual falaremos é o Museu da Energia de São Paulo, fundado em 2005, e situado em um casarão construído na década de 1890 no bairro Campos Elíseos, tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (CONDEPHAAT) e Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp). No museu houve a instalação no piso superior de diversas exposições temporárias e no térreo instalou-se, e permanece até os dias de hoje, a exposição *Memórias de um Casarão* que conta a história do prédio que o abriga. Por meio de painéis com imagens, maquetes e exposição de objetos, não só a história do edifício é abordada, mas também o contexto histórico em que ocorreram as transformações no edifício, além de apresentar todo o processo de restauro realizado. A exposição de longa duração recém-inaugurada no piso superior do edifício, possui como tema a cidade de São Paulo e suas transformações ao longo do tempo por meio do uso da energia.

Outra instituição compreendida no estudo (YAGUI, 2014) foi o Museu do Porto de Santos, pertencente à Companhia Docas de Santos. Essa companhia foi a responsável pela construção e funcionamento da Pequena Central Hidrelétrica Itatinga, inaugurada em 1910, cuja energia produzida era destinada à eletrificação das instalações do Porto de Santos e à iluminação geral do cais, armazéns e escritórios. Devido a esse histórico, o Museu do Porto possui uma sala na exposição de longa duração dedicada somente a essa PCH. Compõem a gama de objetos expostos nessa sala: registros fotográficos, documentos e equipamentos utilizados na usina e em suas dependências, como instrumentos de medição (amperímetro, miliamperímetro, voltímetro, barômetro, manômetro), alicates para redes de alta tensão, isoladores de alta tensão, organograma da usina feito em 1928, aparelho sinalizador, telefone, projetor cinematográfico, lanterna elétrica e lâmpadas variadas. Grande parte dos objetos são ferramentas representativas do trabalho realizado

na Pequena Central Hidrelétrica Itatinga.

Nota-se que há uma preocupação em informar a constituição da usina, sua forma de funcionamento, os equipamentos principais que a compõem e os instrumentos de trabalho, no entanto, o discurso expográfico não expõe ou discute em nenhum momento questões sobre a usina na atualidade.

Saindo do estado de São Paulo e voltando o olhar para Porto Alegre, no estado do Rio Grande do Sul, encontra-se o Museu da Eletricidade do Rio Grande do Sul, que compõe o Centro Cultural CEEE Érico Veríssimo (CCCEV), situado no "Edifício Força e Luz". O museu propõe tratar a história da energia não apenas por meio de objetos históricos, mas também utilizando experimentos construídos para demonstrar as diferentes formas de produção de energia. Possui acervo com cerca de duas mil peças de diversos municípios do Rio Grande do Sul, que compõem sete setores do museu. Dentre elas estão: máquinas e equipamentos, mobiliário, luminárias, documentos, bibliografia, audiovisual e numismática.

O uso de experimentos também é evidenciado na composição da expografia do Museu da Eletricidade e Centro de Eficiência Energética, situado em Salvador, Bahia, e instalado em prédio histórico pertencente à Companhia de Eletricidade do Estado da Bahia (Coelba), gestora do museu. Composto por cerca de 60 experimentos, entre bicicleta geradora de energia, casa energizada e jogos, além dos princípios básicos da eletricidade e seu uso consciente e seguro, apresenta também um "Memorial da Eletricidade" que conta a origem da energia e a história da eletricidade no Brasil e na Bahia. Em 2010 passou a fazer parte do Sistema Brasileiro de Museus.

Já na cidade do Rio de Janeiro encontra-se o Centro Cultural Light (CCL), iniciativa da Companhia Light que se mantém sob a responsabilidade do Instituto Light, inaugurado em 1994. Com o intuito de apresentar a história da eletricidade, o Centro Cultural é composto pelo Acervo histórico, Museu Light da Energia, Teatro Lamartine Babo, Grande Galeria, Pequena Galeria, Espaço Di Cavalcanti e Espaço Memória.

O Museu Light da Energia foi inaugurado em 2012 e utiliza jogos eletrônicos, experimentos, painéis multimídia e objetos do acervo, dividindo-se nos seguintes módulos: eletromagnetismo; geração, transmissão e distribuição; uso da energia elétrica; e energia e meio ambiente. Esses módulos buscam abordar questões relativas às formas de geração de energia e os recursos naturais utilizados, à transmissão e à distribuição da energia elétrica, ao seu uso consciente, problematizando o desperdício de energia e as mudanças de atitude do consumidor. Há, também, na área externa que faz parte do circuito do museu, a Praça das Energias, com experimentos para a reflexão sobre as diferentes formas de energia (mecânica, cinética etc.), composta por árvore com prismas, cabo de guerra, bicicletas que produzem energia, dentre outros.

Outra iniciativa pontual, mas bastante significativa para o setor elétrico implementada pelo

Museu da República, Rio de Janeiro-RJ, em 2013, foi o projeto de restauração do gerador da Usina de Eletricidade do Palácio do Catete. Situado no jardim do Palácio do Catete, o gerador juntamente com o painel de controle traz à tona a história da transferência da sede do Governo Federal para o Palácio do Catete (década de 1890), ocasião em que a usina foi construída, bem como a história da iluminação elétrica na cidade do Rio de Janeiro e no país.

Percebemos, de modo geral, que as iniciativas de musealização apresentadas possuem exposições compostas por experimentos e por objetos do acervo que tratam a temática "energia elétrica" de modos similares, abordando questões como as formas de energia existentes, os recursos naturais utilizados, a geração, transmissão e distribuição da eletricidade e o uso consciente e seguro da energia.

Decerto, a preservação do patrimônio do setor elétrico é ainda um desafio e torna-se primordial a reflexão sobre seus novos usos. Por um lado, devemos analisar o valor histórico e artístico desse patrimônio e, por outro, não podemos desconsiderar o fato desses bens materiais e imateriais estarem inseridos em um novo contexto cultural, social e econômico.

CONSIDERAÇÕES

Embora ocorram ações de musealização do setor elétrico no Brasil, como as apresentadas nesse trabalho, ainda caminhamos a passos lentos na busca pelo reconhecimento e valorização desse patrimônio.

É evidente que a inserção do patrimônio do setor elétrico nos acervos dos museus ocorre devido a estímulos diversos, de acordo com as especificidades com relação à constituição do museu, problemática institucional e planejamento. Mas não podemos deixar de considerar que os novos usos dados a esse patrimônio, como sua musealização, também devem relevar os interesses e as necessidades da sociedade.

Acreditamos que esse estudo poderá contribuir para a ampliação do olhar patrimonial para os bens do setor elétrico em toda a sua amplitude (geração, transmissão e distribuição de eletricidade) e reflexão com relação à musealização desse patrimônio.

Esperamos que esse trabalho também colabore com pesquisas análogas que busquem mapear e problematizar as iniciativas de musealização do patrimônio do setor elétrico em todo o país e internacionalmente.

NOTAS

[1] Projeto Temático financiado pela Fapesp (Projeto FAPESP 2012/51424-2) e coordenado pelo Prof. Dr. Gildo Magalhães dos Santos Filho. A participação desta pesquisadora acontece no eixo Museologia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Andréia Arruda. O Lugar da Memória Institucional nas Organizações Complexas. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35, 2012, Fortaleza. Anais... Fortaleza: Intercom, 2012. Disponível em: <http://portal.eusoufamecos.net/o-lugar-da-memoria-institucional-nas-organizacoes-complexas/. Acesso em: 05 mai. 2014.

BLOISE, Ana Silvia. Museu da Energia: uma utopia torna-se realidade. Memória e energia, São Paulo, n. 27, p. 80-91, dez., 2000.

SOUSA, Sara Barbosa de. Memória Empresarial: interesse utilitarista ou responsabilidade histórica? 2010. 130f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em <www.teses.usp.br/teses/ disponiveis/27/27151/tde...131012/.../2200998.pdf>. Acesso em: 05 mai. 2014.

TOTINI, Beth; GAGETE, Élida. Memória empresarial, uma análise da sua evolução. P. 113-126. In: Memória de empresa: história e comunicação de mãos dadas a construir o futuro das organizações. São Paulo: Aberje editorial, 2004.

YAGUI, Mirian Midori Peres. Museus e patrimônio industrial: um estudo sobre a musealização do setor elétrico no estado de São Paulo. 2014. 172f. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Pós-graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

“APRENDI COM MEUS PAIS E PRATICO ATÉ QUANDO MORRER”: ITINERÁRIOS DA PATRIMONIZALIAÇÃO DOS TESOUROS HUMANOS VIVOS EM TERRITÓRIOS QUILOMBOLAS (LARANJEIRAS/SE)

Clovis Carvalho Britto
clovisbritto5@hotmail.com

Paulo Brito do Prado
paulobritogo@yahoo.com.br

O artigo investiga aspectos da patrimonialização dos “guardiões da memória” quilombola em Laranjeiras-SE a partir do estudo das transformações nas definições de patrimônio cultural brasileiro e sua expansão conceitual, contemporaneamente entendida e percebida como o resultado do cruzamento de elementos constituintes da cultura material e imaterial sob uma perspectiva multicultural. Nesse sentido, tendo como estudo de caso a Lei dos Mestres de Laranjeiras/SE e os mestres selecionados na Mussuca, território remanescente quilombola, analisa possíveis rotas transatlânticas de circulação de saberes, práticas e estratégias reconhecendo os projetos, as tensões e os paradoxos dessa ampliação da categoria patrimônio.

Palavras-chave: Patrimônio, Tesouros Vivos,
Territórios Quilombolas.

"Aprendi com meus pais e pratico até quando morrer"
Maria Nadir dos Santos (Mestre Nadir da Mussuca)

Ficha de Inscrição Lei dos Mestres – Edital 2011

Dentre as políticas culturais de proteção e promoção da diversidade cultural empreendidas pela UNESCO destacamos o programa Tesouros Humanos Vivos, aprovado em 1993 com base na experiência japonesa no pós-guerra. No Japão essa política é oriunda da década de 1950 (Tesouros Nacionais Vivos), seguida pela República da Coréia (1964). De forma similar, as Filipinas (1974) e a Tailândia (1985) criaram uma categoria específica para o reconhecimento dos artistas nacionais, do mesmo modo que a Romênia (Sistema Regional de Tesouros Humanos Vivos) e a França (Projeto Maestros das Artes). Esses projetos objetivam salvaguardar e promover os agentes detentores de conhecimentos tradicionais, incentivando a transmissão dos saberes e a proteção das referências culturais imateriais.

De acordo com Judite Primo (2011), o Manual para a Salvaguarda dos Tesouros Humanos Vivos (UNESCO) destaca a necessidade de políticas visando identificar e proteger os detentores de saberes, dando-lhes um reconhecimento oficial. O documento reconhece os tesouros como "pessoas que encarnam, ao máximo, as destrezas e técnicas necessárias para a manifestação de certos aspectos da vida cultural de um povo e a manutenção do patrimônio cultural material". Torna-se um mecanismo de recompensar determinados agentes considerados significativos em um grupo social por portarem e transmitirem saberes e técnicas representativas da identidade e da memória:

A Unesco chama a atenção para os critérios que os Países devem ter em conta quando

> *decidem criar um sistema de Tesouros Humanos vivos, a saber: o valor do patrimônio cultural intangível, sua testemunhalidade, suas características e o perigo de desaparecimento. Elevar um indivíduo a categoria de Patrimônio Humano Vivo, pressupõe a criação de um comissão interdisciplinar de especialistas que precisarão ter em conta 'o grau da destreza que possui, sua dedicação a actividade em questão, sua capacidade de contribuir para o desenvolvimento da modalidade cultural que pratica, sua capacidade para transmitir as ditas técnicas ou destrezas aos aprendizes' (UNESCO. Sistema de Tesouros Humanos Vivos) (PRIMO, 2011, p. 42).*

A UNESCO, amparada na retórica da perda, reconheceu a necessidade de proteção dos mestres de variados ofícios assegurando a transmissão de suas referências, a partir do fomento a consolidação do pluralismo cultural, da perpetuação da diversidade e de um desenvolvimento humano durável pautado na preservação das culturas tradicionais e populares, fontes inspiradoras da criatividade contemporânea que, por sua imaterialidade se tornariam mais vulneráveis (ABREU, 2009). Uma das principais experiências nesse aspecto consiste no Programa "Mestres da Arte", implantado na França, que valoriza os agentes portadores de competências e técnicas necessárias para o desenvolvimento de distintos aspectos da vida cultural francesa e para a perenidade de suas práticas patrimoniais. Ação reconhecida pelo Ministério da Cultura Francês que confere a cada artesão o reconhecimento simbólico de mestre de arte (detentor de um saber específico e raro) e financeiro atrelado à transmissão do saber para novas gerações. Seriam mediadores entre o passado e o presente, lugares de memória marcados pela herança de antigas matrizes culturais e pela criação de novas técnicas e obras de arte (ABREU, 2009).

Embora esse sistema tenha sido adaptado por diversos países, ainda não existe um programa similar em âmbito federal no Brasil. O que mais se aproxima consiste no Programa Nacional de Patrimônio Imaterial cujos planos de salvaguarda apóiam a transmissão do conhecimento às novas gerações, a promoção do bem cultural, a organização de atividades comunitárias e a valorização dos mestres e executantes. Todavia, nos últimos anos essa experiência tem sido incluída em diversas políticas estaduais e municipais de cultura voltadas para a patrimonialização de pessoas detentoras de saberes e fazeres reconhecidos como fundadores da memória e da identidade de determinados grupos e comunidades, especialmente valorizando as comunidades tradicionais e as culturas populares.

Em âmbito estadual, destacamos o Registro do Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco (2002), dos Mestres das Artes de Minas Gerais (2002), dos Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará/Tesouro Vivo (2003), dos Mestres dos Saberes e Fazeres do Estado da Bahia (2003), do Patrimônio Vivo do Estado de Alagoas (2004), dos Mestres das Artes e Ofícios de Santa Catarina (2004) e dos Mestres das Artes da Paraíba (2004). Do mesmo modo, inúmeras são as políticas de registro e promoção do patrimônio imaterial e valorização dos mestres da cultura em

âmbito municipal.

Como estudo de caso, visualizaremos o Registro dos "Mestres dos Mestres da Cultura" instituído pela Lei n.º 909/2009 no Município de Laranjeiras, em Sergipe. Segundo a legislação, poderão ser registradas pessoas físicas, grupos e coletividades portadoras de saberes e técnicas cuja produção, preservação e transmissão sejam consideradas representativas de elevado grau de maestria no campo cultural laranjeirense. O reconhecimento da condição "Mestres dos Mestres" depende do cumprimento de alguns requisitos que perpassam pela comprovação e pela relevância do saber ou do fazer; pelo reconhecimento público; a efetiva transmissão; além de possuírem residência, domicílio e atuação no Município há pelo menos vinte anos.

Paralela à diplomação solene, os beneficiários têm direito de preferência na tramitação de projetos submetidos aos certames públicos da cultura municipal em sua área de atuação e os que comprovarem situação de carência econômica fazem jus a auxílio financeiro mensal no valor não inferior a dois salários mínimos. De acordo com a lei, será lançado um edital por ano e as candidaturas serão analisadas por uma comissão especial com *ad referendum* do Conselho Municipal de Cultura baseados em parecer circunstanciado sobre os requisitos exigidos. A quantidade dos reconhecidos como "Mestres dos Mestres" não excederá o número de dez contemplados por ano, até o teto de trinta registros, sendo admitidas novas inscrições nos casos de vacância.

Os objetivos do registro são reconhecer, diplomar, valorizar e premiar os mestres e grupos da cultura popular; propiciar a efetiva transmissão dos conhecimentos tradicionais; identificar, fortalecer e divulgar as manifestações culturais laranjeirenses. O Decreto municipal n.º 138/2010, ao instituir as normas para premiação e reconhecimento dos mestres, explicita que os mestres são as pessoas que se reconheçam ou que são reconhecidas pela comunidade como herdeiras de saberes e fazeres da tradição oral que através da oralidade, da corporeidade e da vivência transmitem e representam a memória viva e afetiva, garantindo a ancestralidade e a identidade do seu povo. A lei também destaca algumas categorias em que se enquadram os saberes e os fazeres: artes populares, cura, ofícios tradicionais, líder religioso de tradição oral, contador de histórias, brincante, poesia popular. Além dos requisitos informados anteriormente, as candidaturas devem ser instruídas com as cópias autenticadas dos documentos pessoais; declaração de personalidade no campo cultural (artistas, professores, jornalistas, pesquisadores, gestores culturais) atestando a importância e recomendando o registro; e materiais complementares, publicações, fotografias ou audiovisual que comprovem sua atuação enquanto detentor das memórias da comunidade.

Até o momento oito mestres de Laranjeiras foram oficialmente reconhecidos: Maria da Conceição de Jesus – Mestra Dona Maria (Samba de Coco da Mussuca); Maria Nadir Santos – Mestra Nadir (Reisado de Nadir da Mussuca); José Ranulfo Paulo dos Santos – Mestre Ranulfo (São Gonçalo da Mussuca); Efigênia Maria da Conceição – Mestra Efigênia (Guerreiro Nova Geração); José

Ronaldo Menezes – Mestre Zé Rolinha (Chegança Almirante Tamandaré e Lambe-Sujo); José Santana dos Santos – Mestre Deca (Cacumbi); José Sales dos Santos – Mestre Sales (São Gonçalo da Mussuca); e Ademar Lima - Mestre Demar (Escultor).

Esse reconhecimento contribui para o que designamos de processo de monumentalização, quando uma pessoa passa a integrar o patrimônio de uma nação ou região, tornando-se homem ou mulher-monumento (ABREU, 1994; DELGADO, 2003). Ou, nas palavras de Jacques Le Goff (2003), um documento-monumento, uma construção repleta de interesses que projeta uma imposição voluntária ou involuntária de futuro: "resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio" (p. 537-538). Na verdade, reconhecemos políticas culturais dessa natureza enquanto estratégias de legitimação e produção da crença no campo do patrimônio cultural. Como agenciamentos em prol de sua distinção nas tramas da economia simbólica, de sua monumentalização enquanto uma das figuras centrais na "batalha das memórias" que institui personalidades representativas da cultura, em um mecanismo de arquivamento que aciona a fabricação da "imortalidade".

Ao serem selecionados como "mestres dos mestres", esses agentes configuram práticas de olhar para si e de construção identitária, selecionando e incorporando auto-representações e representações elaboradas coletivamente. Nesse aspecto, algo que se sobressai no rol dos mestres laranjeirenses são saberes relacionados aos patrimônios de matriz africana. Desse modo, o agente e a manifestação que é responsável são amalgamados e duplamente reconhecidos como significativos para a memória daquela comunidade, diversificando as referências culturais para além dos patrimônios da elite branca, masculina e européia. Ação impactante no campo cultural local que apesar de possuir o primeiro Museu Afro do país (Museu Afro-Brasileiro de Laranjeiras, criado em 1976), seu discurso ainda remete a uma memória articulada aos objetos de tortura relacionados à escravidão e à dor.

Portanto, as políticas de valorização imaterial apresentam leituras alternativas, tencionando o campo dos museus e patrimônios culturais. No caso de Laranjeiras, embora seja uma política mais inclusiva se comparada às práticas culturais situadas historicamente no Brasil – na medida em que o agente reconhecido se torna metáfora e metonímia da manifestação cultural a que pertence/difunde e possibilita a valorização de memórias distintas oriundas dos conhecimentos tradicionais e grupos populares -, é evidente que como toda política cultural ela continua seletiva, atravessada por jogos de poder. Compreender as relações entre essa classificação e economia simbólica consiste em considerar as estratégias de manipulação da memória dos mestres e dos patrimônios correlatos e os lucros simbólicos e materiais decorrentes dessa manipulação.

Tarefa empreendida em vida pelos integrantes do campo de produção simbólico em busca do estabelecimento de legitimidades manifestas nas formas de prestígio, autoridade e distinção, conforme afirma Pierre Bourdieu (1983). As lutas pela distinção são constantes e torna-se necessário um contínuo processo de reavaliação, reinvenção e reverberação da memória dos agentes a quem se pretende "imortalizar". O registro se torna um mecanismo que confere legitimidade (e ilegitimidade) a ações empreendidas em nome da prevalência de determinadas leituras sobre o passado (versões concorrentes) e do monopólio do direito de falar sobre o passado (capitais diferenciados). Por outro lado, a própria municipalidade também recebe ganhos simbólicos em torno dessa proposição. O registro dos mestres se torna uma espécie de *griffe,* uma "marca" distintiva identificada com o capital simbolizado através de nomes e renomes e, conseqüentemente, de acordo com a posição ocupada pelo agente no campo cultural.

No caso de Laranjeiras, a patrimonialização dos tesouros vivos também contribuiu para gerar reconhecimento e autonomia identitária, especialmente na valorização de identidades quilombolas. Nesse sentido, metade dos agentes registrados têm suas memórias e práticas vinculadas ao povoado da Mussuca, um dos mais conhecidos redutos da cultura afro-descendente de Sergipe, comunidade oficialmente reconhecida como remanescente quilombola pela Fundação Cultural Palmares, em 2006:

> *O Povoado Mussuca, situado a aproximadamente sete quilômetros da sede do município de Laranjeiras/SE, e com cerca de dois mil e quinhentos habitantes, teve sua origem no século XVIII, com a chegada de escravizados que fugiam dos maus–tratos dos donos de engenho dos arredores, bem como da cidade de São Cristóvão e outros centros escravizadores. O fato de a localidade ser coberta por manguezais, além de facilitar a apropriação como reduto quilombola, tem aí uma das versões para origem do nome. Segundo depoimentos, o nome vem da palavra mutuca, de origem Tupi (Mbotuka), nome de inseto muito comum em regiões de mangue. Outra versão atribui o nome ao peixe denominado popularmente de mutum ou mussun, de coloração escura, muito escorregadio, de difícil captura. Formada a partir de aproximadamente seis famílias, a comunidade tem na forte relação de parentesco e união comunitária uma de suas características com a qual se identificam e são identificados. O município de Laranjeiras possui um alto índice de afrodescendentes em sua população, 88,8% (IBGE, 1991), fato que o caracteriza como espaço bem representativo dos territórios afrodescendentes sergipanos. É conhecido como 'Berço da cultura negra sergipana', fato atribuído à predominância da produção açucareira que possibilitou tornar-se, no século XIX, pólo econômico e sócio-cultural do Estado. (...) Tem a cultura negra predominantemente divulgada na participação dos grupos culturais denominados de folclóricos. Entre estes grupos, com identidade de base africana encontram-se os grupos culturais São Gonçalo e Samba de Parelha do Povoado Mussuca, além da Taieira e Cacumbi da sede de Laranjeiras (LIMA; COOPAT, 2002, p. 2-3).*

A patrimonialização dos mestres da Mussuca oficializa a importância de determinados agentes e de determinadas manifestações culturais, contribuindo para a afirmação de memórias

que fortalecem a identidade quilombola. Amplia o repertório que até então reconhecia Laranjeiras como a "Athenas Sergipana", negligenciando os vínculos com outras culturas e/ou reforçando um discurso etnocêntrico. Assim como o quilombo à época do Brasil Colônia, a patrimonialização hoje se torna uma forma de contraposição cultural e política. Todavia, constitui fruto de negociações e tensões. Nesses termos, o fortalecimento da identidade quilombola contribuiu, por exemplo, para a invisibilização das matrizes culturais indígenas na localidade.

Por outro lado, conforme destaca Wellington Bomfim (2006), as relações de pertencimento que ocorrem na contemporaneidade e a evocação das matrizes africanas pela população da Mussuca e Laranjeiras resultam de um processo de construção de identidade, memórias e narrativas que se intensificaram na década de 1970. Surge a construção de um "berço da cultura negra em Sergipe", visando atribuir uma potencialidade turística cujas características arquitetônicas remetem a influência dos colonizadores e parte de suas expressões imateriais associadas à cultura afro-brasileira. Projeto consolidado pela política cultural da época que associava turismo e folclore, claramente identificado no surgimento do Encontro Cultural de Laranjeiras e pelo cortejo de manifestações, posteriormente denominado de "mestres dos mestres". Nesse aspecto, o pesquisador defende que a "folclorização" contribuiu para que muitas manifestações extrapolassem a esfera do religioso, sendo readaptadas em virtude desse novo projeto cultural, ao mesmo tempo em que auxiliou na construção de uma identidade étnica. Seja na evocação de uma continuidade com uma tradição "dos tempos da escravidão", seja uma alusão conveniente a determinados aspectos desse mesmo passado, os diálogos com o movimento negro, com os pesquisadores e o próprio reconhecimento da identidade quilombola, suas pesquisas destacam como nos últimos anos os agentes promoveram novos arranjos internos e externos em virtude das manifestações culturais ali existentes.

Essa breve trajetória das políticas culturais empreendidas nas últimas décadas na Mussuca pode ser reconhecida como metonímia da maioria dos projetos e tensões em torno das manifestações culturais de matriz africana no Brasil. De uma origem marcadamente religiosa, sendo reelaborada em diferentes momentos pelo movimento folclorista e pelo movimento negro, obtendo o reconhecimento de comunidade remanescente de quilombo até a recente patrimonialização de determinados agentes como "tesouros vivos", visualizam-se negociações e enfrentamentos em prol do desenvolvimento local e da valorização de uma memória até então não-consagrada nas ações estatais. O conjunto dessas práticas resultou em maior visibilidade das manifestações culturais e investimento das três esferas governamentais.

O título de "mestres dos mestres" aos detentores dos saberes na Mussuca potencializa a relação com a África na medida em que a população já possui um reconhecimento anterior, o de remanescente quilombola. Seria uma dupla marca que distinguiria os agentes, gerando estratégias

de mobilização política e de profissionalização fossilizadas no espaço. Mecanismo que favorece a economia simbólica na "batalha das memórias" em torno da produção da crença nas expressões culturais, em sua diversidade e ancestralidade, retirando as políticas culturais do *status quo*, exigindo readaptações e inovações que acompanhem o caráter plural e dinâmico da cultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. "Tesouros Humanos Vivos" ou quando as pessoas transformam-se em patrimônio cultural – notas sobre a experiência francesa de distinção do "Mestres da Arte". In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (Org.). Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

ABREU, Regina. Emblemas da nacionalidade: o culto a Euclides da Cunha. Revista Brasileira de Ciências Sociais, n.º 24, 1994.

BOMFIM, Wellington de Jesus. Identidade, memória e narrativas na dança de São Gonçalo do povoado Mussuca (SE). Dissertação (Mestrado em Antropologia), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2006.

BOURDIEU, Pierre. Questões de sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

DELGADO, Andréa Ferreira. A invenção de Cora Coralina na batalha das memórias. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

LIMA, Maria Batista; COOPAT, Carmem Maria Saenz. Repertórios Culturais e Educação em Territórios de Predominância Afrodescendente Sergipanos. 25ª Reunião Anual da ANPEd, Caxambu-MG, 2002.

PRIMO, Judite. Documentos básicos de museologia: principais conceitos. Cadernos de Sociomuseologia, Universidade Lusófona, n. 41, 2011.

QUAL O MUSEU QUE NÓS QUEREMOS? O PROCESSO PARTICIPATIVO DO MUSEU DA ABOLIÇÃO RECIFE-PE

Vivianne Ribeiro Valença
vivianne.valenca@gmail.com

O objetivo principal deste artigo é analisar uma maneira diferenciada de gestão em museus públicos federais que ficou conhecido como Processo Participativo, projeto experimental de gestão participativa desenvolvida pelo Museu da Abolição, instituição federal localizada na cidade do Recife – PE, junto a diversos segmentos da sociedade ligados à ideia de matriz africana. Metodologicamente, o trabalho foi organizado em: pesquisa de campo, documental e bibliográfica. O enquadramento teórico é baseado nos preceitos da Nova Museologia. Tal projeto foi relevante e inovador no que tange as instituições museológicas federais, ao propor a participação da comunidade na construção de um novo museu na democratização do fazer museológico e auto-representação dos seus agentes.

Palavras-chave: Museu da Abolição, Processo Participativo, Comunidade Afro.

QUAL O MUSEU QUE NÓS QUEREMOS?

O PROCESSO PARTICIPATIVO DO MUSEU DA ABOLIÇÃO (2005-2013)

Desde 2005 o Museu da Abolição – MAB – vem repensando o seu papel na sociedade e trazendo uma nova proposta de museu. E no momento em que buscou romper com os parâmetros tradicionais museológicos e convocar a sociedade para construir novos discursos a partir do Processo Participativo, no qual o MAB disponibilizou seu espaço expositivo para que diversos grupos sociais pudessem apresentar conceitos e experiências através de seu próprio olhar.

O objetivo principal deste trabalho é analisar uma maneira diferenciada de gestão em museus públicos federais que ficou conhecido como Processo Participativo, projeto experimental de gestão participativa desenvolvida pelo Museu da Abolição instituição federal localizada na cidade do Recife - PE junto a diversos segmentos da sociedade ligados a ideia de matriz africana.

Esse espaço museológico, como tantos outros no Brasil, tem uma trajetória de constantes 'reinaugurações'. Inaugurado em 1983, o Museu da Abolição foi criado para homenagear dois grandes abolicionistas locais: João Alfredo e Joaquim Nabuco. Iniciou suas atividades com a exposição "O processo abolicionista através dos textos oficiais"; formada por móveis de época, documentos oficiais (como registros de compra e venda de escravos), medalhas comemorativas do período escravocrata, instrumentos de tortura, imagens de cultos religiosos, entre outros (CUNHA, 2006). Desde seu início, se questionava: que memórias eram ressaltadas em suas exposições, que histórias estavam construindo ao representar a abolição através dos abolicionistas e esquecendo as diversas formas de resistência dos negros no Brasil, como também seu papel de sujeito de suas histórias?

Desde sua inauguração, o MAB reiterou discursos em que o negro aparece como mero in-

strumento de trabalho escravizado, não propondo uma visão mais ampla da sua contribuição na formação do povo brasileiro. A exposição inaugural "O processo abolicionista através dos textos oficiais", foi criticada pelos afrodescendentes por não conter uma reflexão mais profunda sobre história do negro, limitando-se a expor apenas uma visão histórica elitista e superficial (MUSEU DA ABOLIÇÃO, 2007). Tal situação repercutiu negativamente, causando o distanciamento entre a instituição e a comunidade afro, por conta dessa proposta expositiva do museu. Por falta de recursos, essa exposição permaneceu até o ano de 1990, quando o museu foi fechado à visitação, por consequência da reforma administrativa imposta pelo governo de Fernando Collor (VALENÇA, 2014).

Em 2005, o museu fechou novamente as portas. Desta vez, a iniciativa partiu da própria administração do Museu, que visou, na dificuldade apresentada, uma oportunidade de repensar o conceito da instituição. Naquele momento, criou-se o Seminário "O Museu que Nós Queremos". Esta atividade tinha o objetivo de mobilizar os diversos segmentos da sociedade para discutir conjuntamente a missão, os objetivos e o futuro do Museu da Abolição. Iniciava-se o que consideramos um novo período, o princípio de um contato mais direto com a sociedade (MUSEU DA ABOLIÇÃO, 2007).

A partir desse Seminário, foi criado um Grupo de Trabalho (GT–MAB), constituído por representantes de movimentos sociais, grupos religiosos, técnicos e acadêmicos, que se reuniam com a equipe do Museu, para refletirem sobre a problemática da Abolição e as expectativas da comunidade afrodescendente em relação à instituição. Nos encontros do GT-MAB, buscou-se delinear o início de uma política museológica participativa atuando na sociedade através de visões múltiplas da historicidade do processo abolicionista, de suas consequências atuais, do papel e representações do negro na história. Discutiu-se com a comunidade desde a missão até a montagem da exposição de Longa Duração do museu. A proposta era constituir um conselho consultivo com representantes de cada segmento envolvido no intuito de auxiliar a gestão do MAB, fato esse não concretizado por questões políticas internas. (VALENÇA, 2014, p.77)

Durante a realização do seminário o grupo elaborou dois documentos indicando sugestões e propostas, reafirmando a necessidade de ocupação física integral do Sobrado Grande da Madalena, casarão onde o museu está sediado. Pois, até 2010 dividia o espaço com a 5ª Superientendência Regional do IPHAN. Em julho de 2005, o grupo de trabalho apresentou como produto dos encontros o documento "Reformulação do Museu da Abolição – O Museu que nós queremos".

> *Nele encontra-se definidos missão, objetivos e metas que acreditamos que deva transformá-lo num centro democrático de distribuição de educação e informação, tanto acadêmica, científica e artística quanto a do saber popular arraigado nas tradicões afrodescendentes, tornando-o mais acessível e dando visibilidade às expressões da cultura afro-brasileira, que, em alguns casos apresentam riscos de perda para as próximas gerações (MUSEU DA ABOLIÇÃO, 2005, p. 2)*

Neste sentido, o documento compreendeu um diagnóstico da situação do MAB e apontamentos indicados para a criação de um novo museu, destacando três ideias:

1 - O museu deve ser reaberto com uma nova estrutura e com a ocupação integral do Sobrado Grande da Madalena; já que era preciso o espaço para ampliar e efetivar suas atividades e ações, inibidas pela presença da 5ª Superientendência do IPHAN.

2 - O museu iria continuar com o nome de "Museu da Abolição", que era até então questionado pelos grupos participantes.

3 - O Museu da Abolição teria uma nova identidade, uma nova missão, perfil e objetivos. (MUSEU DA ABOLIÇÃO, 2007)

Em dezembro de 2007, o museu conquistou o seu espaço físico integralmente, com a notificação da futura transferência da 5ª Superintendência Regional para uma nova sede, o que aconteceu em 2010 com a mudança do IPHAN para o Palácio da Soledade, no bairro da Boa Vista. (MUSEU DA ABOLIÇÃO, 2008).

Em 12 de março de 2008, o museu reabriu a visitação pública com a Exposição Campanha "O que a Abolição não aboliu" trazendo uma nova perspectiva do negro e da abolição. Nessa exposição campanha, além de se debater a abolição, o visitante era convidado a "plantar" a sua ideia num determinado espaço com terra, essas sugestões eram "colhidas" para serem compiladas pelo museu, que as distribuía entre categorias como: infraestrutura, acervo, atividades, temas, divulgação, críticas e elogios. (MUSEU DA ABOLIÇÃO, 2008).

Tão importante quanto essas contribuições, foi a participação de um público diversificado de alunos, pais, professores, ativistas, profissionais, produtores e profissionais da cultura, o que reforçou a ideia de que é possível refletir sobre o futuro da instituição a partir da participação ativa e apropriação do museu pelo público.

As respostas dos visitantes forneceram uma importante fonte de consulta sobre as expectativas da sociedade, os desejos e anseios em relação ao futuro do Museu da Abolição, expectativas que iam desde a melhoria do museu em sua estrutura física até ações e atividades, como foi possível verificar. A Exposição durou cinco meses e com a "colheita" houve a possibilidade de alimentar novos processos que posteriormente desencadearam no Projeto de Elaboração Participativa.

Dando continuidade às ações de reabertura, o museu trouxe para o público um processo participativo de organização do seu espaço expositivo: **O Projeto "120 anos de Abolição: O que a Abolição não aboliu" - Projeto de Elaboração Participativa do Museu da Abolição.** Este projeto teve como principais objetivos: reunir os diversos segmentos da sociedade em torno do plano de reabertura do MAB; aproximar a sociedade do discurso do museu, apresentando-o como espaço para reflexão sobre a abolição, na perspectiva histórica das lutas sociais e de resistência do

povo negro, estabelecendo canais de participação efetiva da sociedade na sua gestão (MUSEU DA ABOLIÇÃO, 2008).

Nesse sentido, o projeto tinha como marco inicial a participação de pessoas de diversas instituições e movimentos sociais, além do grupo GT- MAB, profissionais da área de museus e cultura, representante de órgãos públicos e pessoas interessadas na temática africana e/ou afro-brasileira. Estes participantes atuaram como multiplicadores da proposta do museu de debater seus passos coletivamente, com o intuito central de elaborar a exposição de longa duração. (MUSEU DA ABOLIÇÃO, 2008, p. 5)

Contudo, a exposição de Longa duração do Museu da Abolição, não representaria um fim ou um produto acabado das discussões, mas seria como um processo participativo contínuo.

O projeto tinha como público alvo os movimentos sociais interessados em temas como direitos humanos, igualdade racial, raça/etnia e assuntos afins: grupos religiosos de matriz africana, pessoas interessadas no desenvolvimento de práticas participativas na gestão de instituições públicas, profissionais de museus, educadores, grupos artísticos ligados à cultura de matrizes africanas, acadêmicos cujo interesse de estudo fosse voltado às questões gênero/cor/etnia. (MUSEU DA ABOLIÇÃO, 2008, p. 5)

As metas do projeto estavam ligadas em reunir um número considerado e diversificado de pessoas, expor o projeto a todos os interessados em participar das discussões, debater a função social do museu no intuito de estimular os visitantes a terem vontade de construir o museu e seu discurso, com isso levantar temas e assuntos a serem abordados na exposição organizando-os no espaço do museu e concretizando na montagem da exposição. (Museu da Abolição, 2008, pag.5)

As formas de participação foram através das intervenções das rodas de diálogo, mensagens enviadas por carta ou correio eletrônico dirigido ao Museu da Abolição, contribuições semeadas na exposição campanha "O que abolição não aboliu" e mensagens deixadas no blog (www.museudaabolicao.blogspot.com) (MUSEU DA ABOLIÇÃO, 2008, p. 7)

No intuito de cumprir tais metas a equipe do Museu deu início às rodas de diálogo que totalizaram dez reuniões para discutir desde a missão e função do museu até sua exposição de longa duração.

O resultado dessas discussões teve como produto o denominado Macro-roteiro que foi orientado pelas seguintes visões:

- África como berço da humanidade;
- Co-relação entre África e Brasil ao longo da história numa perspectiva cronológica;
- Contribuição dos povos negros na formação da sociedade brasileira;
- Visão crítica sobre o processo abolicionista e seus resultados na atualidade;
- Destaque para as lutas e movimentos de resistência negra;
- África na atualidade.

Baseado no resultado das discussões das rodas de diálogo por meio do Macro-roteiro, em agosto de 2010, a equipe do museu convidou novamente os participantes para a 1ª reunião com a ideia de definição dos núcleos expositivos da exposição permanente do Museu da Abolição dando início as oficinas expográficas:

> *As oficinas foram gratuitas abertas a todos e divulgadas na Internet, nos meios de comunicação oficiais do IBRAM e entre nossos parceiros. A participação era livre, ou seja, não havia necessidade de que os interessados viessem todos os dias. Foram estabelecidos horários pela manhã e à tarde, inclusive fins de semana. Eram apresentados conceitos de museologia e expografia e os participantes tinham a oportunidade de praticar, a partir dos temas discutidos em etapas anteriores do processo participativo, a construção da narrativa expográfica. O objetivo era proporcionar à todos um contato com as formas de construção discursiva do museu, suas possibilidades e limitações criando um escopo expográfico a ser analisado e reconstruído sempre que necessário, até que formas mais eficientes ou adequadas fossem elaboradas.(VALENÇA, 2014, p.79)*

A partir das propostas dos participantes elaboraram-se os elementos expográficos. Debateu-se sobre os temas tratados sem tanto aprofundamento, era apenas um breve dissertar sobre os assuntos a serem trabalhados nas salas por meio de um *brainstorm* coletivo, com o objetivo de apontar: acervos, textos, suportes, imagens, sons, vídeos e outros recursos plásticos/cenográficos para a constituição das salas.

Tal metodologia visava que o produto dos trabalhos de montagem expográfica deveria ser um esboço o mais refinado possível, que embasaria um projeto executivo a ser encaminhado para montagem definitiva. E a exposição que estava em elaboração deveria ser aberta aos visitantes para críticas, sugestões e intervenções. Baseado nessa ideia de contínuo processo participativo deu-se o nome de "Exposição em Processo".

Nessa exposição de Longa duração o visitante era provocado a pensar uma nova proposta de museu, podendo modificar ou complementar o que já estava exposto. Em constante processo de transformação, cada sala temática era inacabada, para que o visitante deixasse sua contribuição e se sentisse partícipe do processo.

Diante da concepção e construção da "Exposição em Processo" podemos afirmar que o Museu da Abolição utilizou a curadoria compartilhada, para a concretização expográfica da instituição na realização das oficinas.

Segundo Leitzke (2012), curadoria compartilhada é aquela onde os atores envolvidos dialogam, estabelecem o fio condutor da exposição, participam de encontros onde o diálogo é constante, fazendo com que sejam definidos os textos, os materiais a serem expostos. É o processo conjunto, desde a concepção, realização até a avaliação da exposição realizada. Logo podemos afirmar que a participação e contribuição de todos os envolvidos no Projeto de Elaboração Par-

ticipativa, especificamente nas discussões das rodas de diálogo e montagem da "Exposição em Processo" foram realizadas por meio da curadoria compartilhada.

Nesse sentido, curadoria compartilhada, aqui é compreendida como aquela que envolve mais de um participante, desde a sua concepção até a sua realização, ou ainda que se dê de maneira articulada entre estes participantes, a direção e a equipe do museu.

Segundo Motta (2014, p. 245), o maior desafio foi à proposta de uma curadoria coletiva e participativa que, em princípio, romperia com a autoridade e a legitimidade de um saber conferido a um único especialista, como de costume ocorre na maioria das exposições. Além disso, um dos corolários, previamente discutidos, era o da não predominância de certos valores, crenças e ideais sobre outros, mas, em sentido contrário, de um campo de tensão e embate permanentes, propiciando a interlocução e a representação de ideias antagônicas, a partir de níveis diferenciados de aprofundamento. Isto porque a intenção era articular os conteúdos e objetos diversos, criando assim teias de relações que pudessem comunicar, informar, registrar, testemunhar e, acima de tudo, questionar a realidade, transformando-a em mensagens compreensíveis para um público diversificado. A exposição não era algo conclusivo, mas *work in progress*, podendo, a qualquer momento, novos elementos serem nela inseridos ou dela subtraídos.

De acordo com Motta (2012, p. 246), o que realmente interessa e motiva esta proposta de construção coletiva não é o museu, mas entender de que modo à construção de uma narrativa expográfica é capaz de desencadear conflitos de interpretação e tensões gerados a partir de diferentes lógicas de compreensão sobre o continente africano. Por isso, mais do que o resultado do próprio conteúdo expositivo apresentado, ganha destaque o processo de discussão e disputa através do qual a narrativa expográfica foi sendo construída.

A proposta de Processo Participativo do Museu da Abolição estava amparada na nova museologia movimento que aparece nos anos 60 e 70 e consolida-se nos anos 80 com o Movimento Internacional da Nova Museologia – MINOM – que teve e tem um papel importante em enfatizar a dimensão política do conceito do museu integral, isto é, museu como ação, como um instrumento a serviço da sociedade e envolvido na solução de seus problemas. (SANTOS, 2012, p.157)

Segundo CHAGAS (2009, p.58) a partir da imaginação museal:

> *Configura-se a capacidade singular e efetiva de determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas. [...] Essa imaginação não é prerrogativa sequer de um grupo profissional, como o dos museólogos, por exemplo, ainda que eles tenham o privilégio de ser especialmente treinados para o seu desenvolvimento. Tecnicamente, refere-se ao conjunto de pensamentos e práticas que determinados atores sociais desenvolvem sobre os museus e a museologia.*

Segundo (CHAGAS, 2009, p.96), essa nova imaginação museal está na origem: da apropri-

ação do saber museológico especializado por determinados grupos étnicos e sociais, que em combinação com os seus próprios saberes, geram saberes híbridos capazes de produzir práticas inovadoras; das experiências museográficas que se realizam na primeira pessoa e permitem que o outro tome a palavra e fale por si mesmo; da multiplicação de museus locais de participação coletiva, sem especialização disciplinar e orientados para a valorização de contramemórias que, durante longo tempo, estiveram silenciadas ou colocadas à margem dos processos oficiais de institucionalização de memórias nacionais ou regionais, e dos procedimentos museológicos que operam ao mesmo tempo com o patrimônio material e espiritual compondo narrativas poéticas, costurando práticas políticas e pedagógicas que não estavam previstas nos manuais museológicos da primeira metade do século XX.

Podemos afirmar que tais ideias justificam a proposta do Museu da Abolição de processo participativo. Vale ressaltar que essa iniciativa foi algo inovador no campo museológico, especificamente em relação aos museus públicos federais que geralmente tem dificuldades em abrir espaço para que a comunidade possa apropriar-se do museu também nas suas formas de gerir. Uma experiência que rompeu com a ideia de museu tradicional e propõe que os diversos grupos da sociedade possam concretizar suas próprias ideias e representações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHAGAS, Mário de Souza. Do necrológio dos museus à radiosa aventura. In: A imaginação museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Coleção Museu, memória e cidadania. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. Teatro de Memória, Palco de Esquecimentos: Culturas africanas e das diásporas negras em exposições. São Paulo, USP, 2006. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em História.

VALENÇA, Vivianne Ribeiro. Qual o Museu Que Nós Queremos? A relação indivíduo-museu no processo participativo do Museu da Abolição (2005-2013). Recife, UFPE, 2014. Dissertação apresentada no Programa de Pós-graduação em Antropologia.

LEITZKE, Maria Cristina Padilha. Curadorias Compartilhadas: um estudo sobre as exposições realizadas no Museu da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2002 a 2009). Porto Alegre, 2012.

MOTTA, Antonio. Da África em Casa à África fora de Casa (notas sobre uma exposição em trânsito). In: DIAS, Juliana Braz; LOBO, Andréa de Souza (org.). África em movimento. Brasília: UNB/ABA, 2012.

MOTTA, Antonio; OLIVEIRA, Luiz. Dramatização e Patrimonialização de diferenças culturais: A experiência museográfica como ato performático. In: SANDRONI, Carlos; SALLES, Sandro Guima-

rães de. Patrimônio Cultural em Discussão: Novos desafios teóricos-metodológicos. Recife: UFPE, 2013.

MUSEU DA ABOLIÇÃO. Plano Museológico Museu da Abolição. Recife, 2007.

_____. Reformulação do Museu da Abolição "O Museu que nós Queremos". Recife, julho de 2005.

_____. Projeto de Elaboração Participativa. Recife, 2008.

SANTOS, Paula Assunção. Revista Museum 1973 vol II. A mesa de Santiago para pensar o futuro. Brasília: IBRAM/MinC; Programa Ibermuseos, 2012.

A MUSEALIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO POMERANO: PRESERVANDO A CULTURA CAMPONESA DA SERRA DOS TAPES/RS

Vanessa Barrozo Teixeira
vanessa.barrozo@ufrgs.br

Vania Grim Thies
vaniagrim@gmail.com

O objetivo deste trabalho é analisar como ações educativas interdisciplinares, voltadas para a preservação do patrimônio local, estão sendo realizadas em uma comunidade pomerana do interior do estado do Rio Grande do Sul (RS). Através da parceria entre profissionais da área da Museologia e da Educação, foi possível estabelecer algumas ações voltadas para o processo de musealização de determinados objetos, os quais foram sendo adquiridos e reunidos pela comunidade local com o intuito de criar um museu para salvaguardar a cultura pomerana da Serra dos Tapes. Visando a criação desse espaço museal é que as ações educativas foram sendo estruturadas, em um processo dialógico com a comunidade.

Palavras-chave: Cultura Pomerana, Musealização, Ação Educativa, Interdisciplinaridade.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo central analisar como está sendo realizado o processo de musealização de determinadas referências patrimoniais por meio de ações educativas, em uma comunidade de origem pomerana[1] no interior do estado do Rio Grande do Sul (RS). Vale ressaltar que esse trabalho faz parte de um projeto maior que pertence ao Programa de Extensão vinculado à Universidade Federal do Rio Grande (FURG), denominado *Memória e Educação: dialogo com a diversidade camponesa* (Edital Proext-2014), desenvolvido pelo grupo de pesquisa, Núcleo Educamemória[2] (CNPq), em um processo que iniciou em 2007 (THUM, 2009). O referido grupo de pesquisa tem como objetivo aglutinar profissionais, professores e acadêmicos em processos de ensino, extensão, investigação, análise e produção acadêmica sobre os processos da Educação e da Memória no âmbito da Educação formal e não formal, tendo como destaque o caráter interdisciplinar de suas ações.

Essas ações educativas de cunho pedagógico e museológico estão sendo desenvolvidas desde o segundo semestre de 2013 através de reuniões e conversas com as professoras da Escola Municipal de Ensino Fundamental Carlos Soares e pesquisadores do Núcleo Educamemória. A escola, que está situada na localidade de Nova Gonçalves, interior da cidade de Canguçu, desenvolve há alguns anos um trabalho de memória e registro da cultura pomerana através de atividades interdisciplinares exercitando o guardar, o proteger, o promover e o interpretar[3] .

Através do uso da metodologia das Rodas de Diálogo (THUM, 2009), foram sendo realizadas reuniões sistemáticas na escola, buscando compreender e analisar quais eram os objetivos da comunidade local com relação à criação de um espaço de memória na escola. Essa metodologia é baseada no diálogo com diferentes pessoas sobre as experiências e processos vividos, configurando-se como um instrumento de interpretação que busca o sentido da experiência da cultura local

pomerana. Por meio dessas rodas, foi possível perceber o desejo de se criar um local que pudesse preservar a história e a memória da cultura pomerana. A partir desse primeiro contato, criar um museu na comunidade tornou-se uma ação compartilhada entre professores, alunos, comunidade e membros do Núcleo Educamemória.

PRESERVANDO A CULTURA POMERANA DA SERRA DOS TAPES/RS: INTERLOCUÇÕES ENTRE MUSEOLOGIA E EDUCAÇÃO

Ao iniciarmos o trabalho na Escola Carlos Soares da Silveira, foi preciso realizar um processo de inserção na comunidade, através das Rodas de Diálogo com professores e alunos da instituição, membros da comunidade local. Compreender o que eles definiam como cultura pomerana, suas práticas, seus saberes, foi imprescindível para que fosse possível iniciar o processo de sensibilização patrimonial sobre os artefatos já selecionados pela comunidade, a fim de transformá-los em heranças, bens culturais, a serem preservadas através do processo de musealização.

Essa transformação só poderá se dar se a comunidade agregar valor a estes determinados bens e se ela compreender que sua preservação é fundamental para que esta cultura permaneça viva. Segundo Meneses (2012),

> *[...] falar e cuidar de bens culturais não é falar de coisas ou práticas em que tenhamos identificado significados intrínsecos, próprios das coisas em si, obedientemente embutidos nelas, mas é falar de coisas (ou práticas) cujas propriedades, derivadas de sua natureza material, são seletivamente mobilizados pelas sociedades, grupos sociais, comunidades, para socializar, operar e fazer agir suas ideias, crenças, afetos, seus significados, expectativas, juízos, critérios, normas, etc., etc. – e, em suma, seus valores (MENESES, 2012, p. 32, grifo do autor).*

A partir dessa premissa, as ações educativas visando o processo de musealização desses bens culturais, foram sendo estruturadas. É significativo mencionar que na equipe de profissionais do Núcleo Educamemória, encontram-se profissionais da Educação e da Museologia, fator benéfico na construção das ações educativas voltadas para a preservação do patrimônio local. A interdisciplinaridade na composição das ações merece destaque, afinal, o diálogo entre a Museologia e a Educação, deve ser algo constante quando se pensa em atividades museológicas voltadas para a preservação de referências patrimoniais. Nesse sentido, compreendemos que este trabalho caracteriza-se como uma proposta de pedagogia museológica, a qual pode ser definida como:

> *[...] uma proposta que envolve apropriação, proteção, intervenção e devolução do/no patrimônio, colaborando com a administração da memória, seja para a transformação do patrimônio em herança – valorização, seja para o contrário, seu esquecimento. Ela propõe evidenciar a engrenagem do processo museológico, partilhar com a sociedade o olhar museológico e a reflexão sobre a realidade, base do fato museal. A educação da memória tem como objetivo alçar os indicadores patrimoniais ou referências culturais a uma perspectiva de herança – visão processual (DUARTE CÂNDIDO, 2013, p. 208).*

Ao compreendermos que o processo de musealização está inserido na proposta de pedagogia museológica torna-se importante conceituar o que se entende por musealização. O processo de musealização faz parte da chamada cadeia operatória museológica (CHAGAS, 1994), ou seja, sendo a responsável por englobar todas as atividades relativas à Salvaguarda, onde estão inseridas as ações de Documentação Museológica e Conservação, além das atividades voltadas à Comunicação, onde se inserem as ações de Exposição e de Ações de cunho educativo e cultural (BRUNO, 2002). Nesse sentido, é necessário analisar todo o processo de musealização da seguinte forma:

> *O que caracteriza um museu é a intenção com que foi criado, e o reconhecimento público (o mais amplo possível) de que é efetivamente um museu. O museu é o local do fato "museal"; mas para que esse fato se verifique com toda a sua força, é necessário "musealizar" os objetos (os objetos materiais tanto quando os objetos-conceito). Podemos assim "musealizar" objetos que são vestígios, provas da existência do homem e seu ambiente, de seu meio natural ou modificado por ele próprio. À musealização concernem objetos que possuem valor de testemunho, de documento e de autenticidade com relação ao homem e à natureza (GUARNIERI apud BRUNO, 2010, p. 125).*

Percebendo a relevância de se realizar o processo de musealização de bens culturais em um determinado local, foi necessário refletir sobre as diferentes ações educativas de caráter museológico, que poderiam ser realizadas em conjunto com a comunidade, que anseia pela preservação do seu patrimônio. Partindo desse pressuposto de musealização, algumas atividades foram sendo pensadas e realizadas na própria Escola Carlos Soares da Silveira, tendo como público alvo, os alunos do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental.

UM CAMINHO PARA A MUSEALIZAÇÃO: AÇÕES EDUCATIVAS VOLTADAS À PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO POMERANO CAMPONÊS

Ao longo do primeiro semestre de 2014, foram realizadas diversas ações educativas voltadas para a preservação do patrimônio pomerano camponês da Serra dos Tapes[4], tendo como sede a Escola Carlos Soares da Silveira. A ideia central das ações educativas era em um primeiro momento, realizar um processo de sensibilização e de análise da realidade local, da relevância de se pensar na criação de um museu na localidade e da projeção futura deste espaço de memória sendo um agente para o desenvolvimento local (VARINE, 2013). Afinal,

> *A natureza e a cultura são vivas, enquanto pertencem a uma população da qual constituem o patrimônio. Elas morrem muito depressa quando são apropriadas e codificadas por especialistas externos à população. [...] a gestão do patrimônio deve ser feita o mais próximo possível dos criadores e dos detentores desse patrimônio, de modo a não separá-lo da vida. O papel das instituições especializadas é sensibilizar, facilitar, educar, pôr em contato, mediatizar, gerir pela margem em função do interesse geral (VARINE, 2013, p. 19).*

Após os primeiros contatos, em forma de Roda de Diálogos, foi possível estruturar dois tipos de oficinas para os alunos, a fim de que eles pudessem refletir sobre as diferentes atividades que englobam o cotidiano de um museu. Desse modo, foram realizadas duas oficinas: a de Documentação Museológica e a de Conservação Preventiva. As oficinas foram organizadas a partir do acervo que foi reunido na Escola, o qual conta com artefatos de uso cotidiano da comunidade local, sendo alguns destes: fotografias, roupas, utensílios domésticos, como ferro de passar e louças, além de instrumentos de trabalho, como serrotes.

As oficinas sempre acontecem na Sala da Biblioteca da escola, onde atualmente também se encontra a Reserva Técnica temporária do futuro Museu da comunidade. A proposta de se trabalhar com a Documentação Museológica parte do pressuposto de que a documentação exerce um papel fundamental para que as demais ações museológicas que pertencem ao processo de musealização possam vir a ser realizadas (PRIMO; REBOUÇAS, 1999). Nesse sentido, a relevância deste tipo de ação educativa museológica se justifica por assumir as seguintes proposições:

> *A acção documental de cunho social toma como elemento fundamental o bem cultural: contextualizando-o, ou seja, entendendo-o em sua relação dinâmica com o meio e o sujeito e estabelecendo as teias de relações entre o passado e o presente; sendo assim, a acção documental é entendida como uma produção cultural do indivíduo. A documentação museológica, tendo como base a Acção Cultural e Educativa, é entendida como um vector capaz de proporcionar a realização de projectos que assumam a comunidade como parte do processo e, sendo assim, propicie que se exercite a democratização do conhecimento (PRIMO; REBOUÇAS, 1999, p. 15).*

Assim, compreendemos que estes artefatos culturais necessitam de contextualização e de pesquisa e para que isso seja possível, cada aluno fica responsável por um objeto do acervo e a partir daquele objeto, o aluno confecciona uma ficha de identificação, onde o objeto recebe um número único de registro e onde também é realizada sua descrição física, além de dar início ao processo de pesquisa sobre a função primária que aquele artefato possuía junto à comunidade onde estava inserido. Vale destacar que a pesquisa feita pelos alunos, após as oficinas, deve ser realizada junto com a sua família, a fim de desencadear histórias e contextos de outras épocas, além de proporcionar novos significados sobre os diferentes usos que os objetos possuíam e/ou ainda possuem na comunidade. O retorno dessas pesquisas também é realizado na escola, tendo como base a metodologia de Roda de Diálogo (Figura 01), com o intuito de dialogar sobre a pesquisa dos objetos catalogados e os processos vividos na cultura local pomerana.

A oficina de Conservação Preventiva acontece após a oficina de Documentação, e esta engloba todos os procedimentos básicos de higienização, acondicionamento e armazenamento dos artefatos individualmente, considerando sua tipologia material e seu estado de conservação. Um dos principais objetivos da aplicação dos procedimento s de Conservação Preventiva em acervos

Figura 01: *Roda de diálogo com alunos do 9º Ano da E.M.E.F. Carlos Soares da Silveira.*
Acervo: Núcleo Educamemória/2014

museológicos é justamente a prolongação da vida útil dos bens culturais com o intuito de preservar suas características originais, auxiliando assim nos demais processos de salvaguarda e comunicação. Logo, são procedimentos que ambicionam estacionar os fatores de degradação nos artefatos, evitando assim, sua destruição (FRONER; SOUZA, 2008).

Figura 02 e 03: *Oficinas com os alunos do 9º ano da E.M.E.F. Carlos Soares da Silveira.*
Acervo: Núcleo Educamemória/2014

No que tange aos procedimentos básicos de Conservação Preventiva, cada objeto foi higienizado mecanicamente com o auxílio de pincel macio e seco, além do uso de flanelas e algodão

quando necessário, logo após, é realizado o acondicionamento individual em invólucros neutros (Figura 02 e 03), para depois ser armazenado em local previamente adaptado (Figura 04).

Figura 04: *Acondicionamento e armazenamento dos objetos higienizados.*

Acervo: *Núcleo Educamemória/2014*

É significativo refletir sobre a importância do desenvolvimento de todas as etapas que envolvem este processo de musealização como partes complementares de um trabalho maior de valorização de uma cultura particular, neste caso a cultura pomerana. Todas as atividades, que se encontram em desenvolvimento, são pensadas em parceria com a escola e a comunidade onde ela está inserida, e onde futuramente, o museu também se encontrará. Afinal, são eles os sujeitos históricos que contextualizam e reconhecem esse acervo como um patrimônio pomerano, o qual precisa ser registrado, protegido e preservado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho buscou mostrar como está acontecendo o processo de musealização do patrimônio pomerano em uma localidade da zona rural do município de Canguçu/RS. Destacamos aqui a importância do diálogo entre duas áreas, a Museologia e a Educação, tendo em vista que o processo se dá através de oficinas educativas e rodas de diálogo com a comunidade escolar.

Estas duas áreas trabalhando conjuntamente procuram preservar o patrimônio da cultura pomerana pelo viés pedagógico e museológico, pois, se por um lado os professores trabalham pedagogicamente a história e a memória dos sujeitos envolvidos, é através das oficinas, como forma de ação educativa, que a cultura material é abordada enfaticamente, traçando novas perspectivas para a valorização do patrimônio local. Como uma das ações futuras deste projeto já se encontra em prática a formação de monitores, alunos do 6º ao 9º ano, para a realização das oficinas e para a própria manutenção das ações museológicas, como, por exemplo, a pesquisa museológica e a aquisição de novos objetos para compor o acervo.

Por fim, a materialidade dos objetos permite a preservação do patrimônio específico desta

cultura pomerana e camponesa e, assim, passa também a preservar a imaterialidade de tais objetos, pelo viés da memória e da história dos sujeitos que habitam a Serra dos Tapes.

NOTAS

[1] Os pomeranos são imigrantes de descendência alemã oriundos da região chamada Pomerânia. É considerado um grupo étnico com características próprias e peculiares, mantendo língua e costumes diferenciados de outros grupos étnicos alemães. Migraram para o Brasil em meados do século XIX, em direção aos estados do Espírito Santo, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. No estado gaúcho, a maioria ocupou a região considerada a Serra dos Tapes, na região meridional rio-grandense (WEIDUSCHADT, 2007).

[2] O Núcleo de Extensão e Pesquisa Educamemória/CNPq vem atuando com o tema das culturas camponesas na zona rural dos municípios de Canguçu, Pelotas e São Lourenço do Sul (Sul do Rio Grande do Sul). No ano de 2012, o Núcleo também desenvolveu o Programa de Extensão denominado Memória e Educação: cultura rural em diálogo (Edital ProExt 2011).

[3] Desde 2007, mais especificamente, a professora Patrícia Griep Kern, da E. M. E. F. Carlos Soares da Silveira já manifestava em uma Roda de Diálogo com os demais professores, o desejo de salvaguardar objetos da localidade onde morava. Com o auxílio do trabalho de pesquisadores do Núcleo Educamemória a escola criou uma disciplina específica intitulada de História, Memória, Sustentabilidade Pomerana Alemã. Nesta disciplina, os alunos da escola acompanhados pedagogicamente pela professora responsável, introduziram pesquisas utilizando como estratégia metodológica a memória das pessoas da localidade, utilizando-se de perguntas e questionários direcionados aos pais, e, sobretudo, as pessoas de mais idade que ainda permanecem na região.

[4]A Serra dos Tapes está situada ao sul do Rio Grande do Sul, a oeste da Lagoa dos Patos, entre os Rios Camaquã e o Canal São Gonçalo e Rio Piratini. Faz parte do conjunto denominado Serras do Sudeste (da qual fazem parte a Serra do Herval e Serra dos Tapes). Configura-se como um Planalto com elevações moderadas, cobertas com vegetação rasteira de campos e de áreas de mata. O espaço pesquisado situa-se nas áreas onde se faz presente a mata, e a terra oferece condições de produção agrícola, especialmente nos locais onde há áreas com terreno mais acidentado, morros e cerros que alcançam entre 200 e 500 m em relação ao nível do mar, espaço o qual os estancieiros do charque consideravam inadequado para a pecuária. O Clima é subtropical, com verões e invernos (longos) bem destacados. O inverno atinge médias de temperatura baixas e nesse período recorrentes as geadas ao amanhecer (THUM, 2009).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUNO, Maria Cristina de Oliveira (org). Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.

_____. A Museologia como uma Pedagogia para o Patrimônio. Ciências e Letras, Porto Alegre, v. 31, p. 87-97, 2002.

CHAGAS, Mário. Em busca do documento perdido: a problemática da construção teórica na área da documentação. In: Cadernos de Museologia, nº2, 1994, p. 29-47.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. Gestão de museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento. Porto Alegre: Medianiz, 2013.

FRONER, Yacy-Ara; SOUZA, Luiz Antônio Cruz. Preservação de bens patrimoniais: conceitos e critérios. Belo Horizonte: LACICOR - EBA - UFMG, 2008.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. In: Anais do I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural: Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão, Ouro Preto/MG, 2009/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília, DF: Iphan, 2012, p. 25-39.

PRIMO, Judite; REBOUÇAS, Daniella. Documentação museológica num museu local: algumas considerações. In: Cadernos de Sociomuseologia, nº 14, 1999, p. 11-25.

THUM, Carmo. Educação, História e Memória: silêncios e reinvenções pomeranas na Serra dos Tapes.– Programa de Pós-Graduação. Centro de Educação. Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS, São Leopoldo, 2009. 383f. Tese (Doutorado em Educação).

VARINE, Hugues de. As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local. Porto Alegre: Editora Medianiz, 2013.

WEIDUSCHADT, Patrícia. O Sínodo de Missouri e a educação pomerana em Pelotas e São Lourenço do Sul nas primeiras décadas do século XX: identidade e cultura escolar. Pelotas: UFPel, 2007, 253f. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Pelotas.

PATRIMÔNIO, MEMÓRIA E IDENTIDADE: UM OLHAR PARA OS MUSEUS INDÍGENAS BRASILEIROS

Anna Martha Tuttman Diegues
annatuttman@hotmail.com

Maria Amélia Gomes de Souza Reis

Marcos Andre Pinto Ramos

O artigo apresenta resultados da pesquisa de Dissertação de Mestrado do PPGPMUS/ UNIRIO, Educação e Inclusão no Museu: Desvelando um olhar sobre as obras de Debret e a diversidade cultural brasileira. Trata-se de estudo de caso com uma abordagem qualitativa. A pesquisa teve como objeto de estudo quatro obras do artista Jean Baptiste Debret referentes aos indígenas. São destacadas algumas narrativas dos indígenas brasileiros entrevistados referente as obras de arte pesquisadas. A análise das narrativas permitiu compreender que as obras são reforçadoras de preconceitos sobre os indígenas brasileiros. A análise crítica permitiu uma reflexão sobre a importância de uma educação inclusiva e emancipatória nos espaços dos Museus, especialmente nos Museus que representam os índios e seus acervos.

Palavras-chave: Museologia, Diversidade, Indígenas, Debret.

1. INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta alguns resultados obtidos na dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Educação, sob o título *"Inclusão no Museu: Desvelando um olhar sobre as obras de Debret e a diversidade Cultural Brasileira"*.

A pesquisa tomou como objeto de estudo as representações da obra de Debret referentes aos índios brasileiros. O olhar de cada participante é pessoal em sua forma de ser e estar no mundo. Trata-se, portanto, de uma pesquisa qualitativa, que assume também características de um estudo de caso, na medida em que optou-se por ouvir narrativas das pessoas envolvidas e não trabalhar apenas com a inteireza da obra de Debret, sendo o objeto de estudo direcionado para as aquarelas referentes aos indígenas brasileiros.

Um olhar étnico-crítico sobre as obras de Debret pode oferecer pistas que auxiliem a resgatar o pensamento de uma época da história brasileira, que é fonte de informação capaz de desvelar o processo de discriminação social no Brasil. É preciso, portanto, lançar um olhar investigativo sobre as obras de Debret referentes aos índios brasileiros. Assim questiona-se: Essas obras musealizadas reforçam preconceitos/discriminação/exclusão associadas à diversidade cultural brasileira? Como utilizar tais obras para acentuar um olhar crítico nos profissionais atuantes nos museu, tendo em vista o necessário fortalecimento de um espaço museológico inclusivo em sintonia com uma educação libertadora, emancipatória e holística?

A presente pesquisa apoia-se como documento de estudos o livro: *"viagem histórica e pitoresca ao Brasil"* obra de Debret sobre o Brasil. Foram analisadas quatros obras referentes aos índios brasileiros, duas aquarelas e duas litogravuras, nas quais se busca compreender como as obras de Debret referentes aos índios brasileiros podem contribuir para refletir criticamente sobre a edu-

cação e inclusão de todas as etnias nos Museus.

1. RESULTADOS DA PESQUISA: "SÊ PODES OLHAR VÊ, SE PODES VER REPARA" O OLHAR DOS INDÍGENAS BRASILEIROS SOBRE AS OBRAS DE DEBRET...

> *Em suma, há um ver-por-ver, sem um ato intencional de olhar; e há um ver como resultado obitido a partir de um olhar ativo... ver por ver não é ver depois de olhar.*
>
> *Alfredo Bosi*

Na pesquisa entrevistamos diferentes grupos, como museólogos, historiadores e educadores que deixaram o seu olhar sobre as obras de Debret analisadas. No presente artigo, trouxe um recorte da pesquisa com algumas narrativas do olhar dos indígenas brasileiros sobre as obras estudadas.

Entrevistamos no evento do RIO +20, ocorrido em 2012, alguns indígenas. Muitos tiveram o interesse de olhar as obras de Debret[1] , mas, não autorizaram fazer a entrevista ou utilizar o gravador. Conseguimos entrevistar três índios de diferentes etnias.

O índio Kauti Pataxó da Bahia olhou a (figura I) e narrou que devemos valorizar essa imagem, pois representa a cultura, mas, em contrapartida, declarou que a imagem é representativa *"do índio Americano, um índio de fantasia. Nós não vivemos de fantasia, vivemos de realidade"*. Logo após, com ar sarcástico, argumentou: *"Se eu chegasse em minha tribo assim eu seria expulso! Esses não são índios brasileiros!"* Ainda com o olhar atento para a imagem, explicou: "*Seria expulso da minha aldeia por que não representa nada do meu povo! As pinturas e o cocar não representam meu povo"*.

Figura I- Jean Baptiste Debret, Dança dos índios na Missão de São José, aquarela, tinta sobre papel, 21,8x33,5 cm, Rio de Janeiro, 1820-30

Sobre a figura II, o índio declarou: *"Imagem estranha, imagens de escravos, imagens de macacos!"* Ao olhar bem a imagem narra: *"Não conheço nenhuma etnia da Bahia que vive dessa forma."*

O Índio deixa claro que ele não conhece nenhuma etnia que vive dessa forma, mas quando fala que não se vê representado está falando do seu povo, pois ele conhece o dia-a-dia do seu povo, e não quer discriminar nenhuma outra etnia. Embora deixe isso claro, percebe na imagem dos índios uma feição animalizada, imagem de macacos, e os índios sendo retratados numa condição inferior.

Figura II- Jean Baptiste Debr, Puris, Patachós e Machacalis, Litografia de C. Motte, 33X22,7cm ; gravura inserida na prancha 10 do primeiro volume do álbum "Voyage Pittoresque" publicado em 1834.

Ao olhar a figura III, do índio sendo escravizado, percebe-se que a imagem é desconfortante e narra: *"Perdemos nossa terra, perdemos nossa cultura... sofremos muito..."*..

A miscigenação e os traços característicos dos "Soldados índios" são tão imperceptíveis que o índio não vê isso representado nessa imagem. Vê apenas a sua cultura sendo violada pelos homens brancos.

Figura III- Soldados índios de Curitiba levando selvagens cativas, litografia de C. Motte; 32,6x21,2 cm , publicado em 1834.

Ao olhar a figura IV, deixa um relato importante:

> *"É através disso que agente sente a discriminação na cidade. Por que o povo da cidade acha que o índio tem que viver dessa forma e os índios hoje não estão mais vivendo assim. Embora tenha algumas aldeias que vivem".*

Figura IV- Aldeia de Caboclos da Missão de Cantagalo, Viagem história e pitoresca ao Brasil, aquarela sobre papel, 1823.

Criou-se uma concepção no imaginário social de que o índio que veio viver na cidade não é mais índio. Temos uma ideia colonizadora de que índio tem que viver na floresta e andar nu, como se não houvesse espaço para índio junto à sociedade, marginalizando-o. Este pensamento ultrapassado do humano-primitivo evidencia oposições racistas presente em nossa sociedade como dicotomias difíceis de superar: o selvagem e o civilizado presente nas imagens e representações de nossos índios pelos não-indios, fato que deseja-se demonstrar nesta pesquisa.

Outro índio presente na RIO+20 da etnia Xacuara, também observou as imagens das obras de Debret reforçando as preocupações anteriores deixadas em seus relatos, coletados em nota.

Ao analisar a figura I, declarou: *"Parece ser o índio Americano, um ritual africano"*. A partir dessa narrativa podemos perceber que ele já identifica que não são índios brasileiros, e que essa imagem não é representativa da cultura indígena brasileira. Ao perceber na imagem um atabaque, declara: *O povo indígena não tem esse atabaque!*

Como sabemos através de estudos autorizados, Debret copiou a obra de outro viajante acrescentando as bananeiras e o atabaque, demonstrado no estranhamento do índio.

Ao fazer uma análise da figura II percebe que as mulheres em suas atividades diárias no cuidado com as crianças. Nela, identificou-se dois chefes da tribo que sentados e índios festejando a comida e a caça. Logo declarou sua dúvida: *"Não posso afirmar se Debret viu ou não os índios."*

Sobre a figura III declara: *"Essa obra representa os bandeirantes, especiarias, cravo da índia. Pegava os índios como mão de obra escrava, pois são bons conhecedores da mata"*. Compreende-se que este narrador percebe os traços da dominação dos bandeirantes e, mesmo de soldados índios, ao escravizarem os povos das matas por deterem o conhecimento das florestas e demais riquezas da

terra.

Infelizmente alguns contratempos impossibilitaram a coleta do olhar deste indígena sobre a última imagem apresentada (figura IV), mas em conversa informal com o índio que vendia artesanato observou-se sua atenta preocupação política expressando suas opiniões sobre a criação da Usina Hidrelétrica de Belo Monte: referiu-se sobre a importância da preservação da Amazônia e de como tudo estava sendo destruído com a criação de usinas hidroelétricas. Com a aproximação de um senhor que ouvia a conversa declarando a importância da criação dessas usinas para o desenvolvimento do país. O índio perguntou altivo: *"E os povos indígenas que viviam nessas terras?"* E o senhor disse: *"Hoje em dia o índio já está civilizado!"* O índio simplesmente o olhou e replicou: *"Quando o peixe acabar, você come o seu dinheiro!".*

Primitivo, selvagem, civilizado... Será que são essas as visões que temos dos indígenas? Por isso, há muito que ser desvelado, há muito que ser aprofundado. Há uma visão que nos foi imposta e que deturpa a visão que nós temos dos índios, gerando o preconceito e a discriminação.

Entrevistamos também o índio Taquari Tupinambá, do Sul da Bahia, ele nos concedeu o depoimento a seguir:

> *"...Nós não precisamos de usinas nucleares, de barragens de territórios indígenas, nós queremos um país verde e maravilhoso, queremos a nossa Amazônia intacta como sempre esteve, e não sendo explorada pelo governo brasileiro dessa forma cruel, mesquinha e ignorante como estão sendo construídos a Usina Belo monte, Girau e outros.*
>
> *Hoje o governo Brasileiro vem dizer que estamos vivendo num país emergente de crescimento que daqui a cinco ou seis anos o país sai desse buraco e vai para o patamar de primeiro mundo. Primeiro mundo de quê? Primeiro mundo da miséria? Primeiro mundo da desigualdade? Primeiro mundo do preconceito? Primeiro mundo de que? Onde os povos tradicionais são dizimados, mortos e perseguidos pela própria justiça do governo Federal?."*
>
> *Taquari Tupinambá.*

As discussões sobre as desigualdades sociais, a diversidade e a identidade dos povos indígenas vem ocupando, mesmo que muito gradativamente, espaços pontuais de reflexão, guardados, muitas vezes, por um manto invisível onde preconceitos, permeados por uma extensa produção de discursos e atitudes "normatizados" (FOUCAULT,1997, p 33), nos revelam situações e procedimentos que aprofundam as desigualdades, produzem privilégios e a marginalização.

A luta dos povos indígenas, por direito a uma educação de qualidade, que deve ser garantida de forma igualitária, equânime e justa, a partir do sujeito social singular que é, de sua identidade e de sua história, vem sendo considerada de importância recentemente no campo educacional e nas

políticas de inclusão social, apesar do seu ainda grande distanciamento do que deveria ser.

Considerando o museu "enquanto fenômeno cultural e categoria de representação" (SCHEINER, 1999, p.126), podendo apresentar-se à sociedade como espaço de educação não formal, capaz de promover um diálogo com a sociedade, sendo possível perceber-se os museus como espaços facilitadores desse processo de valorização da diversidade cultural brasileira, de modo a promover a inclusão social, étnica e racial, na busca da construção de uma cidadania participativa. As escolas, os museus, cumpririam o seu papel social e, portanto, contribuiriam com relevantes serviços à cidadania se investissem na prática de valores, atitudes e normas voltadas para a naturalização das diferenças.

Segundo (SCHEINER, 2012) a Museologia vem apresentando nas últimas duas décadas "um sistemático e consistente desenvolvimento como campo disciplinar", consolidando seus conceitos sem que os já existentes percam a sua importância histórica. Teóricos da Museologia[2], trazem reflexões acerca da responsabilidade social do museu. Destacamos o pensamento de Anna Gregorová, que identifica três aspectos relativos à função social do museu:

> *No âmbito do problema do "museu e sociedade" (relativamente à parte mais estudada da museologia) a função social dos museus se torna o objeto de estudo no sentido lato da palavra. Três aspectos básicos da função social do museu vêm para o primeiro plano: os aspectos culturais, educacionais e sociológicos. (GREGOROVA, 1980,p.20)*

O pensamento de Anna Gregorová (1981) reconhece na teoria da Museologia que os aspectos culturais, educacionais e sociológicos são aspectos básicos da função social do Museu. O educador Paulo Freire também destaca em seus estudos a importância da relação entre o homem, a educação e a sociedade. O homem é entendido como um ser de relações, aberto para o mundo e para o diálogo com outros homens. Nessa perspectiva, Paulo Freire observa dois aspectos da "moldura" do homem: o mundo natural e o mundo da cultura. É o autor que afirma: "a posição do homem diante desses dois aspectos de sua moldura não é simplesmente passiva. No jogo de suas relações com esses mundos (o da natureza e o da cultura) ele se deixa marcar, enquanto marca igualmente".[3] Apoiada na ideia de Stransky ressalta que a Museologia é a ciência que estuda "a relação específica do homem com a realidade":

> *[...] Ciência que estuda a relação específica do homem com a realidade, que consiste na coleção e conservação intencional e sistemática de objetos selecionados, quer sejam inanimados, materiais, móveis e principalmente objetos tridimensionais,* ***documentando assim o desenvolvimento da natureza e da sociedade e deles fazendo uso científico, cultural e educacional.*** *(MENSH, 2009, p 20)*

Gregorová identifica três grupos de problemas fundamentais: o museu e a realidade, o museu e a sociedade e os problemas terminológicos. Gregorová destaca a relação (H-R) Homem –

Realidade:

> *cronológico tridimensional da realidade – ou "continuidade da realidade" ou ainda "o sentido histórico", manifesto pelo fato que o homem percebe a continuidade da evolução histórica do que decorre o respeito ao passado, às tradições e sente-se a necessidade de os proteger, etc. Este aspecto tem os componentes: gnoseológico, psíquico e ético. E a relação decorre da evolução geral da humanidade, do processo cultural e social da humanidade, portanto. (GREGOROVA, 1980, p.28)*

Outro ponto destacado por Gregorová na relação Homem-Realidade é:

> *de estruturação e diferenciação da realidade, expresso pelo fato de ser o homem consciente da totalidade da realidade, distinguindo a substância em relação ao fenômeno, a parte em relação ao conjunto, os traços específicos dos gerais. O aspecto "genérico da realidade" liga-se ao nível das ciências dos conhecimentos, da educação em certo momento. O lado psicológico da relação H-R pode ter várias raízes. Mas a motivação fundamental aqui é o sentido histórico, impulsionador de se constituir coleção, expressão de uma atitude museológica, decorrente de um determinado grau de sua evolução, o homem tornou-se capaz de conceber e de apreciar os valores da realidade (cultural e natural), desejando coletar e preservar esses valores. (GREGOROVA, 1980, p.28)*

Gregorová trabalha com a relação museu e sociedade. Vale destacar que "o estudo de todas as relações do museu enquanto instituição com a realidade social, e vice-versa, cria as condições para que a Museologia seja uma ciência interdisciplinar" (GREGOROVA, 1980, p.29-30), que possui interfaces com diferentes capôs do saber. A teórica nos esclarece os três aspectos básicos da função social do museu: Culturais- corresponde ao valor gnosiológico de documentação e de informação do objeto museológico.; Educativos- "são fatores gerais de cultura e têm impacto ideológico sobre a formação da consciência social." e Sociológicos- caracteriza o estudo da relação do individuo com o museu, a partir de sua influência social e cultural.

As reflexões trazidas por Paulo Freire nos apontam alguns aspectos em comum com as ideias trazidas pela concepção teórica de Gregorová. Na relação homem e realidade, Paulo Freire afirma:

> *A partir das relações do homem com a realidade, resultantes de estar com ela e de estar nela, pelos atos de criação, recriação e decisão, vai ele dinamizando o seu mundo. Vai dominando a realidade. Vai humanizando-a. Vai acrescentando a ela algo de que ele mesmo é fazedor. Vai temporalizando os espaços geográficos. Faz cultura. (FREIRE, 1996, p.51)*

Dessa forma, ousamos acrescentar aos dizeres freireanos: dinamiza e diversifica os museus, cria múltiplas formas de percepção do patrimônio cultural...

> *É ainda no jogo dessas relações do homem com o mundo e dos homens com os homens, desafiado e respondendo ao desafio, alterando, criando, que não permite a imobilidade, a*

> *não ser em termos de relativa preponderância, nem das sociedades e nem das culturas. E, na medida em que cria, recria e decide, vão se conformando as épocas históricas. È também criando, recriando e decidindo que o homem deve participar dessas épocas. (FREIRE, 1996, p.51)*

Partindo desse pressuposto, educação e cultura são termos que estão interligados. Isso pode ser percebido no trabalho prático de Paulo Freire relativo à alfabetização de adultos, que considerando a identidade cultural dos educandos, ensina a ler e interpretar o mundo e, dessa forma, possibilita a inserção dos homens e das mulheres na sociedade: uma educação para conscientização e para o diálogo.

Paulo Freire, a partir de seu trabalho prático e teórico, nos permite compreender a relação entre educação e patrimônio cultural. O termo patrimônio sempre esteve ligado à questão da herança, estando vinculado a uma ação preservacionista dos tombamentos dos bens materiais. Atualmente, esse termo pode ser pensado a partir de uma concepção mais abrangente, considerando-o como "múltiplos de múltiplos" (SCHEINER, 2004, p. 9)

As ideias de Paulo Freire nos permitem pensar na relação entre patrimônio e educação. Compreendemos o termo patrimônio como um reflexo de toda a produção dos bens culturais de uma sociedade, possibilitadores da construção de conhecimentos. A valorização desses bens e sua preservação são imprescindíveis na medida em que garantem a permanência do homem, da memória coletiva, interligando presente, passado e futuro, nos mantendo vivos.

> *No ato de discernir, por que existe, e não só vive, se acha a raiz, por outro lado, da descoberta de sua temporalidade, que ele começa a fazer precisamente quando, varando o tempo, de certa forma então unidimensional, atinge o ontem reconhece o hoje e descobre o amanhã. (FREIRE, 1996, p 48-49)*

Inicialmente, o termo patrimônio foi utilizado como referência à herança familiar. Isto é, bens transmitidos de pais para filhos, de valor econômico e afetivo. Durante o século XVIII, com a Revolução Francesa, o termo patrimônio foi adquirindo novas formas, e assumindo novas categorias. Como consequência da conjuntura política, houve a destruição de alguns monumentos históricos: "igrejas foram incendiadas, estátuas derrubadas ou decapitadas, castelos saqueados num ato de vandalismo que afetava toda a Europa". (CHOAY, 2001, p. 95) .A alternativa encontrada pelo poder público foi re-significar este patrimônio através de iniciativas de proteção e valorização desses bens patrimoniais de importância para a história das nações. Surge o conceito de patrimônio histórico – bens culturais herdados por uma nação.

No século XX, "as portas do domínio patrimonial foram forçadas" (CHOAY, 2001, p.115) e estudiosos de diferentes campos do conhecimento passaram a se interessar pela ideia de patrimônio, não somente como herança familiar, iniciava-se uma reflexão sobre a dimensão sócio-cultural e

educativa do patrimônio cultural e de sua relação com a sociedade. Com isso, houve uma expansão do termo patrimônio, que continua a se expandir, porém, permanece ligado umbilicalmente à questão de herança, visto sobre uma perspectiva mais abrangente.

> *Patrimônio. Esta bela e antiga palavra estava, na origem, ligada as estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no espaço e no tempo. Requalificada por diversos adjetivos (genético, natural, histórico etc.) que fizeram dela um conceito "nômade", ela segue hoje uma trajetória diferente e retumbante. (CHOAY, 2001, p. 11)*

Scheiner reforça a ideia da multiplicidade semântica que o termo patrimônio pode assumir:

> *Desejaríamos aqui defender a ideia de que o patrimônio, como 'múltiplo de múltiplos', constitui um sistema simbólico específico, reconhecível entre os valores sociais – ainda que sua organização nem sempre se mantenha constante no tempo e no espaço, dependendo intrinsecamente do olhar que sobre ele se lança. (SCHEINER, 2004,p, 128)*

A partir do conceito de patrimônio na atualidade, podemos perceber que a própria maneira de ensinar trazida por Freire, a partir da articulação entre educação e cultura, está intrinsecamente ligada ao conceito de Patrimônio Cultural. Isso nos instiga a pensar se a própria educação, que ocorre em processo e é transmitida de geração para geração, não pode ser considerada como patrimônio imaterial. Segundo José Reginaldo Santos Gonçalves:

> *O patrimônio é usado não apenas para simbolizar, representar ou comunicar: é bom para agir. Essa categoria faz a mediação sensível entre seres humanos e divindades, entre mortos e vivos, entre passado e presente, entre o céu e a terra e outras oposições. Não existe apenas para representar ideias e valores abstratos e ser contemplado, o patrimônio de certo modo, constrói, forma as pessoas. (GONÇALVES, 2009, p. 31)*

Segundo José Ribamar Bessa Freire:

> *[...] Os índios hoje, não aceitam mais passivamente que os museus construídos por não índios tenham o monopólio de discurso histórico que lhe diz respeito. Querem deixar de ser apenas um objeto "musealizável", para se tornarem também agentes organizadores de sua memória. (FREIRE, 2009, p 249)*

Portanto, a inclusão que aqui falamos é a do indígena que está vivo, que não é meramente representado no Museu por um objeto, uma coleção, narrativas ou discursos. É ser humano! Tem sentimentos, emoções, alegrias e tristezas. Pode contar sua história de vida, e deixar a sua palavra. Pode nos falar sobre sua educação, sua família, seu passado e o seu futuro. Ele tem memória guardada no fundo do peito, e pode participar ativamente na construção do Museu.

2. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para refletir sobre os Museus que representam os índios brasileiros, trazemos as indagações: Como esses museus representam os indígenas? Os indígenas se veem representados nesses museus? Como os museus podem contribuir para desconstruir a imagem etnocêntrica que ainda prevalece na sociedade? De que maneira os Museus podem contribuir para reformulação das "memória oficias" sobre os indígenas brasileiros?

Considerando a Museologia como um campo interdisciplinar e dialógico que está em permanente construção, onde é possível construir e reconstruir, surgir novas ideias, novas formas de pensar, novas formas de olhar, "o debruçar-se à janela para vislumbrar tudo aquilo que está do lado de fora, só se faz possível a partir de um primeiro olhar, para dentro de si mesmo. Este é o maior desafio para todos os museus" (SOARES, 2008, p.13) Dessa forma, é preciso pensar criticamente sobre os Museus que representam os índios, de modo a fazer uma Museologia contemporânea, em sintonia com a vida e que traga em si discursos éticos e étnicos. Que tenha compromisso com as causas sociais, que mergulhe na essência do ser brasileiro, que considere toda a sua diversidade, que fuja do distanciamento entre a teoria e a prática, e que nos traga como ancoragem um olhar mais humano e solidário com o mundo. Um olhar ainda necessário na contemporaneidade... Portanto, esse artigo é um convite para uma reaprendizagem do olhar, e tudo no Museu se inicia pelo olhar, pelo sentir... refletindo no fundo da alma sobre o significado do VER e do OLHAR.

NOTAS

[1] As imagens utilizadas como fonte de informação nesse artigo, e analisadas pelos indígenas na pesquisa foram retiradas do livro: BANDEIRA, Julio, LAGO, Pedro C. do. Debret e o Brasil:obra completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2008

[2] Em especial, membros do Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM) e do Conselho internacional de Museus (ICOM) - O comitê é um fórum internacional para o debate museológico. Em seu sentido mais amplo, a museologia trata do enfoque teórico sobre qualquer atividade humana, individual ou coletiva, relacionada à preservação, interpretação e comunicação de nossa herança cultural e natural, e sobre o contexto social em que ocorre a relação específica entre o homem e o objeto. Embora o campo do Museologia seja muito mais amplo que o próprio estudo de museus, seu foco principal permanece nas funções, atividades e o papel dos museus na sociedade, como depositórios da memória coletiva. ICOFOM estuda também as várias profissões que atuam no museu. Um tópico importante é o inter-relacionamento entre a teoria e a prática. Os aspectos práticos do trabalho do museu são denominados de museografia ou expografia. Os trabalhos apresentados nas conferências anuais são publicados na ICOFOM Study Series. Um boletim de

notícias mantém os membros informados sobre o que está acontecendo. Acessado no site: http://www.icom.org.br/comitesinternacionais.cfm?ver=12. Em 7 de junho de 2012. O Conselho Internacional de Museus(ICOM) foi criado em 1946. É uma organização internacional não governamental sem fins lucrativos, filiada à UNESCO, de profissionais de museus, a quem está confiada a conservação, a preservação e a difusão do patrimônio mundial - cultural e natural, presente e futuro, material e imaterial - para a sociedade. Disponível em: <http://www.icom.org.br/index.cfm?canal=icom>. Acessado em: 7 de junho de 2012. O Conselho Internacional de Museus(ICOM) foi criado em 1946. É uma organização internacional não governamental sem fins lucrativos, filiada à UNESCO, de profissionais de museus, a quem está confiada a conservação, a preservação e a difusão do patrimônio mundial - cultural e natural, presente e futuro, material e imaterial - para a sociedade. Disponível em: <http://www.icom.org.br/index.cfm?canal=icom>. Acessado em: 7 de junho de 2012.

[3] BEISIEGUEL, Celso de Rui. -Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010, p.29.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANDEIRA, Julio, LAGO, Pedro C. do. Debret e o Brasil:obra completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2008

BEISIEGUEL, Celso de Rui. -Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010

BHABHA, Homi K, o local da cultura, Ed, UFMG, 1998

BRULON SOARES, Bruno C. Quando o Museu abre portas e janelas. O reencontro com o humano no Museu contemporâneo/Bruno C. Brulon Soares.- Rio de Janeiro: UNIRIO/MAST, 2008. Orientador:Tereza C. M. Scheiner

CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. São Paulo: Unesp, 2001

FREIRE, educação como prática da liberdade, 1996

_____, Paulo, Educação como prática da liberdade. Rio de Janeiro, Paz e Terra

FREIRE, José Ribamar Bessa, A Descoberta dos Museus pelos índios.In:
Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos/Regina Abreu , Mário Chagas(orgs)_2 ed.- Rio de Janeiro:Lamparina, 2009.

GONÇALVES, José Reginaldo, O patrimônio como categoria do pensamento, In: Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos/Regina Abreu , Mário Chagas(orgs)_2 ed.- Rio de Janeiro:Lamparina, 2009.

GREGOROVÁ, Anna. [La muséologie: science ou seulement travail pratique du musée?].Museological Working Papers [do] ICOFOM. Estocolmo, n.1, p. 19, 1980 In: BARAÇAL, Anaildo Bernardo. Objeto da Museologia: a via conceitual aberta por Zbynek Zbyslav Stránský / Anaildo Bernardo

Baraçal. – 2008

MENSH, Peter van. O objeto de estudo da Museologia. Tradução de Débora Bolsanello e Vânia Dolores Estevam de Oliveira. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1994, 22p (Prétextos museológicos,1) In:Cury, Marília Xavier, Museologia, novas tendências, Museu e Museologia: Interfaces e perspectivas/ Museu de Astronômia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2009

SCHEINER,Tereza Cristina. As bases ontológicas do museu e da Museologia, ICOFOM STUDY SERIES- ISS 31, Coro, Venezuela , November 28-December 04, 1999.

_____, Imagens do 'Não-Lugar': Comunicação e os novos patrimônios, defendida por: Teresa Cristina Moletta Scheiner Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura – UFRJ, Janeiro / 2004.

HISTORICIDADE E POLÍTICA DE PATRIMÔNIO: ALGUMAS REFLEXÕES ENVOLVENDO DOIS MUSEUS EM EDIFÍCIOS TOMBADOS EM BELO HORIZONTE

Luiz Henrique Assis Garcia
luhen_asgar@yahoo.com.br

Rita Lages Rodrigues
ritalagesrodrigues@gmail.com

A partir da década de 1970, profundas transformações sociais e culturais afetaram as formas de pensar, preservar e difundir o patrimônio, provocando o alargamento dessa noção e a redefinição de seu sentido social. Entretanto, a política aplicada ao patrimônio edificado no Brasil permaneceu fortemente calcada em valorações tradicionais estabelecidas anteriormente. Na cidade contemporânea, tornou-se praxe inserir tais bens nas estratégias de "revitalização" de cunho enobrecedor. Tal procedimento termina por dificultar a percepção da historicidade da edificação e seu vínculo com o tecido urbano, como iremos discutir aqui, tomando como objetos de análise o Museu de Artes e Ofícios (MAO) e o Museu das Minas e do Metal (MMM), em Belo Horizonte.

Palavras-chave: Política de Patrimônio, História, Museus, Cidade.

HISTORICIDADE E POLÍTICA DE PATRIMÔNIO: ALGUMAS REFLEXÕES ENVOLVENDO DOIS MUSEUS EM EDIFÍCIOS TOMBADOS EM BELO HORIZONTE[1]

Profundas transformações sociais e culturais na segunda metade do século XX afetaram as formas de pensar, preservar e difundir o patrimônio, provocando o alargamento dessa noção e a redefinição de seu sentido social. Patrimônio refere-se não só a objetos, mas àquilo que nos remete a nossa identidade: o entorno natural, as tradições, formas de vida, linguagem. Nessa perspectiva de ampliação das possibilidades de preservação, considerando outros valores contidos na morfologia das cidades, Lia Motta aponta a necessidade de um trabalho interdisciplinar para identificá-los e também promover "(...) a participação social no processo de atribuição de valor do patrimônio às cidades" (MOTTA, 2004, p. 126).

Uma edificação tombada hoje na cidade pode ser compreendida como patrimônio histórico, relativo a uma produção de um determinado período, mas **não se esgota** em um momento único - ela é constantemente res-significada a partir dos usos que dela são feitos. Se algumas obras são lançadas à condição de monumento, outras são relegadas ao esquecimento, pois numa sociedade como a nossa, de intensa especulação imobiliária, são jogadas ao chão e outras ocupam seu lugar no tecido urbano. Ao pensar assim, apontamos a dimensão profundamente política presente na política de patrimônio e apontamos que as transformações que vamos discutir não permitem que se restrinja o debate aos círculos de especialistas.

No Brasil, podemos considerar uma divisão da política patrimonial entre antes de 1970 e depois de 1970. A primeira fase pode ser denominada de Idade heróica, uma fase de construção da nação (1930-1970) e a segunda adota uma definição mais ampla de patrimônio, abarcando manifestações culturais e populares (MENEGUELLO, 2002). Essa virada nos anos 1970 demarca uma descentralização da política de patrimônio, cujo marco inicial foi o *I Encontro de Governadores para*

Preservação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, quando foi assinado o Compromisso de Brasília (LEITE, 2007, p. 55; ZUBARAN, 2012, p. 90). Não cabe aqui fazer longa exposição sobre essa história, que pode ser acompanhada em trabalhos como os de Castro (1991), Fonseca (1997), Araújo et.al. (2002). Lia Motta (2004) defende que há uma tradição arraigada nos órgãos de preservação, estabelecida no período inicial de 1937 à década de 1970. Seu estudo procura demonstrar que, entre 1979 e 1990, os critérios tradicionais calcados no estilo e na excepcionalidade permaneceram norteando a política de patrimônio. Em pesquisa sobre a política municipal de patrimônio em Belo Horizonte, constatamos como

> *(...) historicamente, se deslocou o eixo das discussões sobre patrimônio cultural, no sentido de incorporar outras manifestações que não aquelas identificadas tradicionalmente pela visão oficial das instituições públicas. (...) Entretanto, as evidências documentais até aqui levantadas nos levam a concluir que esta disposição convive com práticas e discursos tradicionais. Nos livros de tombo, mesmo naquele denominado "histórico", percebe-se uma predominância da perspectiva arquitetônica calcada em elementos estilísticos e morfológicos, na qual os artefatos urbanos são descritos e inscritos. Nas pastas em que constam sínteses ou contextualizações históricas, algumas estão referenciadas num documento produzido pelo IEPHA na década de 80, que propõe uma periodização da história de Belo Horizonte perfeitamente identificada a este viés. (GARCIA e BERNARDO, 2004, p.10-11)*

Neste sentido a Constituição de 1988 não só incorpora em seu texto a ideia de "patrimônio cultural"[2] como tenta agregar, através de um instrumento específico da prática de preservação do patrimônio, grupos sociais antes alijados dos processos de definição do "Patrimônio Histórico e Artístico Nacional". Ainda assim, concordamos com o diagnóstico de que embora haja inclusão de bens plurais, "(...) permanecem os critérios tradicionais de valoração dos bens tombados" (LEITE, 2007, p. 52).

As intervenções nos grandes centros urbanos brasileiros na década de 1990, designadas indiscriminadamente pela expressão "revitalização" (JAYME e TREVISAN, 2012, p. 367), representam tentativas de revalorização dessas áreas através de sua adequação às práticas de consumo das classes alta e média embaladas no pacote de presente denominado "enobrecimento" ou "gentrificação"[3] . Para Otília Arantes, o novo planejamento urbano que embasa esses procedimentos "(...) busca, acima de tudo, inserir a cidade-alvo em um nó da rede internacional de cidades, portanto torná-la atraente para o capital estrangeiro, inclusive no setor imobiliário (...)" (ARANTES, 2009, p. 20), em geral através de parcerias entre investimentos privados e fundos públicos. A inserção da cidade na rede global depende da construção de sua "imagem", para a qual a dimensão cultural desempenha um papel chave. Em nosso caso isso envolve, via de regra, a valorização e recuperação do patrimônio de valor histórico e cultural, mas incorporado duplamente nesse movimento que o globaliza como espaço estandartizado de lazer e consumo e que o relocaliza como afirmação

da identidade e da tradição em viés essencialista e fetichizado (LEITE, 2007, p. 292). Vemos nessa proposição uma chave importante para entender como essa política que ainda podemos considerar "fachidista" ou "tradicional", perdura, ainda que reinserida numa nova lógica, o que Carlos Fortuna (1997) denominou "conservação inovadora do elemento tradicional" (apud LEITE, 2007, p. 65).

A conformação do *Circuito Cultural Praça da Liberdade*, assim como a implantação do Museu de Artes e Ofícios (MAO) na Praça Rui Barbosa, fazem parte de um mesmo processo contemporâneo: espetacularização das cidades, indissociável das estratégias de *marketing* e enobrecimento. Supostamente, para fazer parte deste novo mundo, a obrigação é seguir esses padrões internacionais que, em nome de um discurso de valorização do local, simplesmente reproduzem mais do mesmo. Para o caso de Belo Horizonte é interessante considerar que essa inserção é recorrentemente anunciada, mas jamais cumprida em seus termos.

A Praça da Liberdade teve abandonada sua função administrativa, com a transferência das secretarias de estado para outra região da cidade. As edificações, algumas datadas do período da construção da capital mineira, passaram a ser restauradas e adaptadas para novos usos como museus e centros culturais, que incluem bibliotecas, espaços para oficinas, cursos e eventos. Por opção do governo estadual, esta iniciativa envolve a participação de grandes empresas adotando modelos de gestão baseados na parceria público/privado. Percebe-se aí a intenção de tornar a praça "vitrine" do conceito de cidade que corresponde ao seu projeto político, o que se evidencia no investimento publicitário relacionado ao local no contexto da realização da Copa do Mundo de 2014. Ao mesmo tempo, o reconhecimento deste "circuito" por parte do frequentador da praça é irregular, indicando uma disjunção que merece atenção[4] . É preciso considerar que

> *(...) uma praça que abriga equipamentos e ícones estéticos ou políticos, monumentos arquitetônicos de relevo histórico, público ou cívico, ou ainda que abriga museus, teatros e galerias pode ter uma relevância singular na definição da história do lugar e nas formas de sociabilidade entre os indivíduos (...) (VELOSO, 2004, p. 114)*

A Praça da Liberdade já sofreu várias intervenções ao longo de sua história[5] . Os reformadores de plantão costumam produzir uma retórica que procura afirmar um dado passado selecionado e interpretado de certa maneira como sendo "o" passado, o que só pode ser feito solapando todos os outros "passados" que não se alinham ao que se pretende converter em material de consumo no presente. O embate entre passados fica visível nas críticas realizadas ao projeto do Circuito quando de sua implementação, como vemos no texto do arquiteto Benedito Oliveira:

> *Nas propostas de reutilização das antigas edificações da Praça da Liberdade, existem sérios questionamentos relativos aos usos e programas que estão sendo implantados e à forma autoritária de condução do processo que está mutilando o patrimônio tombado e*

> *inviabilizando a conservação integral da praça. As intervenções propostas para as edificações tombadas pelo IEPHA/MG e pelo Município de Belo Horizonte, não visam restaurá-las, mas sim descaracterizam-nas, na medida em que não respeitam seus espaços internos e suas volumetrias, suas intenções plásticas e seus ornamentos, os sistemas construtivos e os materiais originais dessas edificações. (OLIVEIRA, 2009, p. 5)*

Oliveira (2009) faz uma análise detida da arquitetura do prédio da antiga Secretaria de Educação, onde atualmente está instalado o Museu das Minas e do Metal (MMM). O autor demonstra as imprecisões e idas e vindas do projeto, mencionando inclusive as ações civis públicas movidas pelo Sindicato dos Arquitetos em tentativas de evitar o que era entendido como descaracterização do prédio. Além disso, chama a atenção para o fato de que já funcionava ali uma instituição museológica, o Museu da Escola, junto ao Centro de Referência dos Professores. Segundo o mesmo autor, o "desmonte em 2006 dessa instituição (...) gerou muita insatisfação junto à comunidade acadêmica que possuía uma forte relação afetiva com esse espaço e acervo". (OLIVEIRA, 2009, p. 21)[6] . Por um bom tempo os seguranças postados na porta, conjugados com a ausência de indicações mais claras sobre o funcionamento do museu, tornaram o espaço refratário à penetração do público, o que parece que ainda não foi completamente superado. Mesmo que pensadas para contexto diverso, utilizamos aqui a afirmação de Ana Rosas Mantecón: "La sacralización y monumentalización del patrimonio imponen barreras para que la población pueda apropiárselos en su vida cotidiana (...)" (MANTECÓN, 2005, p. 248).

A criação do MMM dá-se, portanto, sobre o esquecimento do Museu da Escola, além de ter incorporado o acervo de um museu público, o Museu de Mineralogia Professor Djalma Guimarães. Ainda que as legendas associadas ao acervo em exposição indiquem essa procedência, um gesto de apagamento está marcado no fato de parte documentação de caráter permanente ter sido entregue ao Arquivo Público da Cidade (APCBH). Causa espanto, quando se sabe dos milhões de reais investidos, essa negligência, que no fundo expressa uma concepção de museu voltada para a espetacularidade e o sensorial, mas sem maior compromisso com a produção de conhecimento. Isso comprometeu gravemente o exercício de funções museológicas no MMM, e agora temos notícia de que seus profissionais vão ao APCBH consultar a documentação em busca de informações necessárias que não detém.

O Dossiê de tombamento[7] do Conjunto Arquitetônico da Praça Rui Barbosa e Adjacências mostrou-se extremamente rico para se pontuar questões relativas ao bem e à história da patrimonialização do prédio da antiga Estação Central do Brasil, inaugurado em 1922, substituindo antiga edificação existente na praça cujo nome usual é Praça da Estação. Já de início o documento procura situá-la no cenário da mobilização em torno do patrimônio cultural na cidade:

> *A Praça da Estação e adjacências, juntamente com o prédio do antigo Cine Metrópole e*

> *átrio da igreja São José, foi um dos primeiros marcos da cidade a ser* ***objeto de campanhas que buscavam sensibilizar a população de Belo Horizonte e o poder público para a necessidade de sua preservação****. Diferentemente dos outros dois casos citados, cujas campanhas não foram bem sucedidas no sentido de atingirem-se seus objetivos imediatos, a mobilização de vários setores da sociedade levou ao tombamento de edificações pelo IEPHA e à delimitação de um perímetro de proteção do conjunto da Praça da Estação. (DIRETORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL, 1996b, grifo nosso)*

De traços neoclássicos, que podemos perceber pela volumetria da construção e também por alguns ornamentos[8], a edificação foi feita para ser a porta de entrada e de saída da cidade, como estação ferroviária. Com o desmantelamento da rede ferroviária, a construção perde esta função e passa a ser utilizada como estação principal para o metrô da cidade. Após obras de restauração e adaptação, realizadas entre 2001 e 2005, foi inaugurado o MAO[9] , ocupando o edifício da antiga Estação Central e também o da antiga Estação da Rede Mineira do Oeste, na Rua Sapucaí. Seu espaço interno foi repensado para abrigar a coleção então pertencente ao Instituto Cultural Flávio Gutierrez, referente à história do trabalho pré-industrial no país. Como estação ferroviária, o prédio principal possui um amplo pé direito, com grandes salões que foram transformados em salas de exposição. As partes externas são também aproveitadas para expor objetos significativos dos fazeres relacionados às artes e ofícios.

Os usos do espaço hoje para guardar a referida coleção trazem um questionamento essencial relativo ao seu uso originário, o de prédio da Estação Central de Belo Horizonte. Os ofícios lá retratados hoje não remetem ao ofício dos trabalhadores que ocupavam aquele espaço de trabalho, são ofícios que se reportam a uma forma de existência muito mais interiorana do que a da capital que se desejava moderna. Os funcionários da Central do Brasil e da Oeste de Minas, maquinistas, foguistas, vendedores de passagens, não tem lugar naquela coleção. Na realidade, o Museu não dialoga com a cidade de Belo Horizonte. Encontram-se aí profissões de tempos que a cidade civilizada e moderna não desejava, épocas e ofícios também importantes de serem retratados, talvez não neste espaço e não da forma como o são. Cabe aqui a reflexão feita por Rogério P. Leite sobre o fetichismo das tradições a partir do conceito de "relíquia" proposto por Giddens, quando este pensa em "(...) vestígios da memória despojados de suas estruturas coletivas" (GIDDENS, 1997, p. 126 apud LEITE, 2007, p. 41). Se a instituição alega que "(...) a proposta museológica adotada por Célia Corsino permite ao visitante uma ampla reflexão sobre a história e as relações sociais do trabalho no Brasil"[10], o que uma visita mostra em geral é um apagamento das mesmas, pois quase nada evidencia conflitos, desigualdades ou assimetrias sempre presentes nesse tipo de relação.

Quando falamos em patrimônio, referimo-nos aos conceitos de memória e esquecimento, como centrais na elaboração dos objetos patrimonializados. No entanto, ao observarmos o MAO, guardião, a princípio, da memória de ofícios do passado, a edificação parece deslocada. As

memórias que poderiam emergir do espaço edificado, com seus diferentes usos ao longo do tempo, foram esquecidas. Os apagamentos estão encobertos pelo volume do acervo, cuja validade se assenta numa retórica em que...

> *(...) o passado atrai mais do que a história; a presença do passado, a evocação e a emoção sobrepujam o distanciamento e a mediação (...) é preciso agir rápido antes que seja tarde demais, antes que a noite caia e que hoje tenha desaparecido completamente." (HARTOG, 2013, p. 244)*

O projeto museográfico realizada pelo francês Pierre Catel, muito festejado no momento de inauguração do espaço como museu, no limite, só integra essa história de forma espetacularizada ao promover uma integração visual através de painéis de vidro entre as plataformas do metrô e o interior do prédio. Os deslocamentos realizados pelo projeto esvaziam o lugar como lugar da experiência, como espaço de partilha. Os altos investimentos de tempo e dinheiro para restaurar as edificações só são comparáveis ao que se gasta com recursos tecnológicos e multimeios. Dessa forma os vestígios do passado apresentam-se em forma de pastiche, o que resulta num paradoxo constatado por Hartog: "(...) o mais autenticamente moderno hoje seria o passado histórico, mas colocado nas normas modernas. No final das contas, conservam-se apenas as fachadas" (HARTOG, 2013, p. 234).

Se não devemos ser dominados pelo sentimento de nostalgia restauradora, por outro lado, devemos lembrar que os espaços centrais da cidade são locais de disputas de memória. Ao visitarmos o MAO em 1° de Maio de 2012[11], a desconexão do museu com seu entorno era emblemática. Acontecia naquele dia uma atividade da *Praia da Estação*[12], cujos participantes era visivelmente maior do que o público então presente no museu, e quase não se observava trânsito das pessoas entre o interior e o exterior. Assim, enquanto MAO é evitado por ser reconhecido de alguma forma pelos ocupantes da Praia, ou por frequentadores costumeiros da praça como espaço "enobrecido" e excludente, ocorrem no entorno do prédio outras formas de apropriação que se assentam em sua dimensão pública e percebem sua historicidade como espaço de sociabilidade e manifestação da diversidade. São usos que se colocam em contraponto à lógica das "revitalizações" que já expusemos. Nesse sentido, aproximamo-nos da análise que faz Leite (2007), especialmente para o Marco Zero no Bairro do Recife, de que esse tipo de intervenção pode ser subvertida por contra-usos que "fluem pela via da publicização e da politização das diferenças, que, atribuindo sentidos, podem reinventar a dimensão pública dos espaços" (JESUS; SANTOS; NOGUEIRA; SOARES, 2010, p. 4).

A forma como compreendemos as edificações na cidade é fruto de referências simbólicas distintas que existem acerca desses lugares e da relação entre o passado, o presente e o futuro, dimensões temporais presentes em nossa concepção de patrimônio. Os objetos arquitetônicos, patrimonializados, constituem parte da forma da cidade, uma forma desencadeadora de sensações,

não uma forma acabada, finalizada, que congela a existência da cidade deixando de lado a existência dos homens e suas ações. As obras, em um movimento dialético, saem de forma relativa do mercado, ao serem tombadas e incorporadas a um discurso patrimonial, mas voltam a esse mercado com outro significado. Talvez uma resposta a essa transformação desses bens em novos produtos seja mostrar as contradições inerentes aos objetos produzidos pelo homem ao longo da história, explicitando como são os mecanismos de escolha dos bens a serem patrimonializados, assim como a existência dos jogos de poder existentes no processo de significação e ressignificação do patrimônio. O que quisemos mostrar é que essa disputa não se encerra no tombamento de um edifício ou na criação de um museu. A cidade permanece, ainda que entremeada de barreiras visíveis e invisíveis, aberta às possibilidades de usos imprevistos, partilhas e reconhecimentos de nexos simbólicos em que o tempo se apresenta como dimensão fundamental.

NOTAS

[1] Este texto incorpora resultados parciais do projeto de pesquisa Re-encontrar o Público nas praças da cidade: novas formas de apropriação no espaço urbano em transformação na Belo Horizonte do século XXI, da qual participam os autores como membros do CCNM (Centro de Convergência de Novas Mídias)/UFMG. Agradecemos à bolsista Petúlia Nogueira pela pesquisa bibliográfica auxiliar. Incorpora também reflexões iniciais realizadas no âmbito do projeto Temporalidades do patrimônio na cidade: apropriações da Praça da Liberdade, Praça da Estação e Rua da Bahia, em Belo Horizonte, coordenado por Rita L. Rodrigues e do qual Luiz H. Garcia participa como pesquisador. Ambos os projetos são apoiados pelo CNPq e o segundo também recebeu recursos da Pró-reitoria de Pesquisa (PRPq) da Universidade Federal de Minas Gerais.

[2] Para além da conjuntura nacional, a incorporação do termo "Patrimônio Cultural" está também relacionada à adoção de conceitos presentes nas "Cartas Patrimoniais", principalmente aquelas elaborados a partir dos Congressos internacionais ocorridos entre 1967 e 1979. Ver: MINISTÉRIO DA CULTURA, IPHAN. Cartas patrimoniais: Brasília MINC-IPHAN, 1995.

[3] Reconhecendo as controvérsias em torno da tradução da expressão *gentrification*, adotaremos as duas formas como sinônimas. Explanações maiores encontram-se em Leite (2007, p. 33) e em Jayme e Trevisan (2012, p. 360).

[4] REIS, Sérgio Rodrigo. Pesquisa revela que Circuito Cultural da Praça da Liberdade ainda é pouco conhecido em BH. Estado de Minas, Caderno EM Cultura, 27/02/2013.

[5] Para as que antecedem as relacionadas à implantação do Circuito Cultural, ver Caldeira (1998).

[6] Ver ainda REIS, Sérgio Rodrigo. Museu da Escola, que funcionava na Praça da Liberdade, foi transferido para o Bairro Gameleira. Estado de Minas, Caderno EM Cultura, 08/05/2012.

[7] Os dossiês encontrados na DIPC consistem de relatórios realizados ora por funcionários da Prefeitura, ora por consultores contratados, de diversas publicações oficiais referentes aos tombamentos realizados, de atas das reuniões do CDPCM-BH, de correspondências enviadas aos proprietários, comunicando o tombamento dos bens, de documentos questionando o tombamento, incluindo cópias de alguns processos judiciais, de ofícios solicitando autorizações para intervenções, certidões de registros de tombamentos, dentre outros documentos.

[8] O projeto arquitetônico é de Luiz Olivieri. Um estudo mais detalhado da atuação do mesmo como arquiteto em Belo Horizonte encontra-se em Rodrigues (2012).

[9] Anexo ao dossiê existe uma solicitação para reprodução da documentação referente ao Conjunto Urbano Praça Rui Barbosa e Adjacências, encaminhada no momento dos estudos para implantação do MAO.

[10] Disponível em http://www.icfg.org.br. Acesso em 30 abr. 2012.

[11] Estava em cartaz a exposição internacional « Dores da Colômbia », com obras do pintor Fer-

nando Botero, que passaria por várias capitais brasileiras, parte do programa de mostras itinerantes do Museu Nacional da Colômbia. Nesse dia não havia no MAO qualquer indicação ou menção relacionada ao Dia Mundial do Trabalho.

[12] Movimento coletivo de ocupação da praça criado em reação ao decreto do prefeito Márcio Lacerda de dezembro de 2009 proibindo eventos e atividades culturais e sinalizando uma série de medidas restritivas que comprometiam o sentido público do espaço.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Uma estratégia fatal: A cultura nas novas gestões urbanas. In: ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. A cidade do pensamento único: desmanchando consensos. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

ARAÚJO, M. et al . Aplicação da legislação nacional sobre proteção do patrimônio cultural: interpretação à luz das cartas patrimoniais. In: FERNANDES, E; RUGANI, J (Org.). Cidade, memória e legislação: a preservação do patrimônio na perspectiva do direito urbanístico. Belo Horizonte: IAB-MG, 2002.

CALDEIRA, Júnia Marques. Praça da Liberdade: trajetória de um território urbano. V Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Campinas: PUC-CAMP/Anpur, 1998, 17p.

CASTRO, Sonia Rabello de. O Estado na preservação de bens culturais. Rio de Janeiro: Renovar, 1991.

DIRETORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL. Fundação Municipal de Cultura. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Dossiê do conjunto urbano da Praça Rui Barbosa e adjacências. Belo Horizonte, 1996b.

FONSECA, Maria Cecília Londres. O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/ IPHAN, 1997.

GARCIA, Luiz H. A. e BERNARDO, Sirlene. A política de preservação do patrimônio cultural do Município de Belo Horizonte: 20 anos de história (1984-2004). Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2004, 12f. (Relatório de pesquisa).

HARTOG, François. Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

JAYME, J. G.; TREVISAN, E. Intervenções urbanas, usos e ocupações de espaços na região central de Belo Horizonte. Civitas, Porto Alegre, v. 12, n. 2, maio-ago. 2012, p. 359-377.

JESUS, Cláudio Roberto de; SANTOS, Igor Rafael Torres; NOGUEIRA, Maria Luísa Magalhães; SOARES, Rafael Santiago. A invisibilidade do óbvio: política na praça pública. Anais XVII Encontro Nacional de Estudos Populacionais, Campinas: Unicamp/ABEP, 2010, 15p.

LEITE, Rogério Proença. Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea. 2. ed., rev e ampl. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP; Aracaju: Ed. da UFS, 2007.
ROSAS MANTECON, Ana. Usos y desusos del patrimonio cultural: retos para la inclusión social en la ciudad de México. An. mus. paul.., vol.13, n.2 2005, p. 235-256 .
MENEGUELLO, Cristina. Conservation of City Centres – notes on the case of São Paulo, Brazil. <http://www.virtualworldheritage.org/papers/3215_993-Conservation_of_City_Centres__paper_Unesco_-_October_2002.doc> Acessado em 18/04/2007.
MOTTA, Lia. O patrimônio das cidades. In: SANTOS, Afonso C.M. dos, KESSEL, Carlos, GUIMARAENS, Cêça (Orgs.). Livro do Seminário Internacional Museus e Cidades. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, p.123-152.
OLIVEIRA, Benedito Tadeu de. Circuito Cultural da Praça da Liberdade, em Belo Horizonte, MG: Um desrespeito a um "Monumento Nacional". 2009, 33p. < http://defender.org.br/2010/02/19/7004/ > Acessado em abril de 2013.
PREFEITURA Municipal de Belo Horizonte. Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural de Belo Horizonte, 1989-1992: Atuação do Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município. Belo Horizonte, 1992. Mimeo.
RODRIGUES, Rita Lages. Architecto Moderno na Cidade: Traços e rastros de Luiz Olivieri em Belo Horizonte. Belo Horizonte, Programa de Pós-Graduação em Historia da UFMG (Tese), 2012.
VELOSO, Mariza. O museu como espaço público. In: SANTOS, Afonso C.M. dos, KESSEL, Carlos, GUIMARAENS, Cêça (orgs.). Livro do Seminário Internacional Museus e Cidades. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, p.104-122, 2004.
ZUBARAN, Maria Angélica. O processo de patrimonialização do Solar Lopo Gonçalves: o solar que virou museu. Museologia e Patrimônio. Rio de Janeiro: Unirio | MAST, vol. 5 no. 2, 2012, p.87-102.

BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO ACERCA DE ECOMUSEU

Nereu do Vale Pereira
nereuvp@gmail.com

Cristina Maria Dalla Nora
cris.mdn@gmail.com

O ensaio tem como tema central uma abordagem museológica sobre ecomuseologia. O objetivo é mostrar uma discussão acerca do que é um Ecomuseu, expor um estudo de caso e repensar as ideias sobre essa tipologia museológica que teve o seu conceito criado nos anos de 1970 na França.

Palavras chave: Museu, Nova Museologia, Ecomuseu.

Intitulado "*Breve contextualização acerca de Ecomuseu*", este ensaio centra-se na apresentação de uma discussão museológica sobre a temática. Tendo como objetivo mostrar uma abordagem acerca do que é um Ecomuseu, expor um estudo de caso e repensar as ideias sobre essa tipologia museológica que teve o seu conceito criado nos anos de 1970 na França.

Para introduzir a temática, primeiramente temos que conceituar o que é um museu e qual o seu papel para a sociedade. O termo vernáculo MUSEU, deriva do latim – *muséum* e do grego *mouseion*, e referente ao templo das Musas, lugar onde se exercitavam e procediam a estudos e memórias de caráter acadêmico. Resumidamente, espaço de preservação e difusão cultural.

Atualmente, os museus se caracterizam por serem instituições nas quais se integram coleções que são conservadas e expostas, seja objetos, documentos ou peças diversas que intrinsecamente possuem motivações culturais, históricas, antropológicas, científicas, naturais, curiosidades humanas. O homem é um ser inatamente curioso em perseguir as suas raízes antepassadas. Existe um grande número de abordagens conceituais sobre os museus e isso nos mostra a dificuldade de encontrar uma definição abranger todos os processos que o envolvem. O ICOM, Conselho Internacional de Museus da UNESCO durante a 22ª *General Assembly* em Vienna, Austria em 2007, definiu como,

> *"is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment."*

Assim, um museu tem por escopo mostrar, oferecer ao interesse público em geral, informações sobre realidades circunstanciais, criação cultural, modos de vida de gerações passadas,

conteúdos naturais e um infinito número de respostas à curiosidade humana. É um centro de estudos, investigação e pesquisas atuando como pólo de atração de correntes turísticas culturais. (fenômeno universal massivo deste momento, de final do século XX e início do XXI).

Além dos "espaços especificamente criados para museus", é de registar que certos monumentos arquitetônicos, obras civis de estruturas singulares e arrojadas, igrejas e peças sacras, edifícios, viadutos, aquedutos, escavações de singular interesse, grutas e acidentes marcantes, construções da natureza; recebem, também, a classificação, em muitos casos, de museus.

Há, ainda, áreas consideradas museológicas com a presença de recursos naturais nos reinos, vegetal, animal e mineral, que são alvo de uma política de conservação preventiva, de estudos, pesquisas e explicações empíricas do mundo em que vivemos. Encontramos bibliotecas, discotecas, filmacotecas, pinacotecas, jardins botânicos e zoológicos, numismática, filatelia, malacologia, taquidermia, astrologia, entre outros, que, aos poucos, as ciências as enquadram na área museológica.

A existência de museus tecnicamente estruturados, com tecnologias com efeitos especiais e de grandes processos de comunicação – modernamente estruturas virtuais - é um fenômeno recente. Segundo registros, têm início ao raiar do século XVII em Portugal e na Espanha e se difundem rapidamente pelo mundo em meados do século XIX.

Mais recentemente surgem as tentativas cientificas de classificar os museus por temáticas tais como Museu Histórico, Etnológico, Etnográfico, Antropológico, Arqueológico, Ciências Naturais, Sociológicos, Regionais, de Arte ou Belas Artes, Artesanato, entre outros. A cada instante são propostas novas linhas como um processo natural e amparado em sólidos argumentos e objetivos.

NOVA MUSEOLOGIA E OS ECOMUSEUS

O nascimento de um novo pensamento na Museologia, a partir dos anos 1960 e 1970 está ligado aos diversos movimentos políticos que eclodiam no cenário internacional e começaram a desestabilizar o sistema de pensamentos no setor dos museus. Esses movimentos estavam ligados à busca de direitos pela liberdade de diversas minorias e direitos, na busca por identidades nacionais e locais, acompanharam movimentos nacionalistas que emergiam em países colonizados que haviam se tornado independentes recentemente; e ainda a influência de pensadores ativistas revolucionários. Com isso essas influências pouco a pouco alcançaram a fronteira dos museus.

No início dos anos 1980 surge então, uma nova corrente no mundo dos museus, a chamada "Nova Museologia" que vem trazer como base na sua discussão os conflitos e contradições marcados nas décadas de 1960 e 1970.

De acordo com Maria Célia Teixeira Moura Santos (SANTOS, 2001, p.94), a nova museologia tem um caráter transformador, contestador e criativo buscando ajustar as práticas museais às reais necessidades dos cidadãos, por meio da participação e visando o desenvolvimento social da

área onde está inserido. Para Varine-Bohan (VARINE-BOHAN, 1985, p.185), os museólogos estavam na busca para a renovação dos museus, para tornar um instrumento de serviço da sociedade:

> *"ansiosos y apasionadamente abocada a la búsqueda de una renovación del museo afirmado como un instrumento necesario al servicio de la sociedad: un patrimonio global. El hombre entero en la naturaleza entera, antes y ahora, pero sobre todo la búsqueda de su futuro y de los instrumentos intelectuales y materiales que le permitan dominarlo.(...).El camino que lleva a la totalidad del hombre y a todos los aspectos de la aventura humana, antigua y contemporánea, a través de la utilización del único lenguaje que trasciende las diferencias culturales, el lenguaje del objeto, el lenguaje de la cosa real. Correspondía a Museum reunir esta pruebas concluyentes de la vitalidad de la institución y de la creatividad de sus profesionales."*

No caminhar da história dos museus, a mais recente classificação, denominada **ECOMUSEU** nasce cerca de quarenta anos atrás, na França. Como descreve Bruno Soares (SOARES, 2006, p.8)

> *"A terminologia "Ecomuseu" surge, segundo Varine, na Avenida de Ségur (Paris), em 1971, onde almoçavam Rivière, ex-diretor e conselheiro permanente do ICOM, Serge Antoine, Conselheiro do Ministro do meio ambiente, e o próprio Varine, então diretor do ICOM. Nascia, desta reunião, a nova terminologia como uma tentativa de mostrar ao Conselheiro do Ministro francês do meio ambiente a importância da instituição museológica para a atualidade da época, tendo em vista a crise que o modelo de museu imperante atravessava então. Tanto Varine quanto Rivière tentavam fazer combinações de letras que giravam entre as palavras chaves "ecologia" e "museu". Em uma das tentativas nasce a palavra "Ecomuseu", a qual agradou bastante a Antoine que, junto aos outros presentes, organizava a IX Conferência Geral do Conselho Internacional de Museus, que aconteceria no mesmo ano em Paris, Dijon e Grenoble. O então Ministro do Meio Ambiente, R. Poujade, em setembro de 1971, em Dijon, na presença de centenas de profissionais de museus de todo o mundo, anunciou oficialmente a nova proposta museológica, fazendo nascer o novo termo que designava um novo museu – de origem, a princípio, européia."*

Para chegar ao que foi considerado por Varine–Bohan, de Ecomuseu, primeiramente foram observadas uma série de práticas para depois ser construído o conceito por diversos teóricos, principalmente por Georges Henri Rivière em "*Definição evolutiva do Ecomuseu*".

As práticas observadas foram o primeiro museu a céu aberto fundado em 1873, em Estocolmo onde o sueco Hazelius cria o Nordiska Museet, que tem por objetivo mostrar o conceito de civilização nórdica, estendendo-se dos Alpes à Lapônia. Para assim demonstrar tudo o que há em um território em seu cotidiano, dando lugar a uma nova forma de museu: o museu a céu aberto, museu aberto opondo-se aqui ao museu coberto e fechado entre muros, e em salas fechadas. No ano de 1891, abre-se também em Estocolmo, no parque de Skansen um museu de nova tipologia, onde é possível visitar diversos tipos de construções rurais, uma igreja, moinhos, ateliers de trabalhos manuais espalhados no meio de um parque botânico e zoológico, que tem como objetivo

representar antigas vilas na Suécia. (SOARES, 2007, p. 04)

Em 1895 é fundado em Oslo o *Norsk Folkemuseum*, um museu ao ar livre que mostra a cultura urbana e rural e promove conhecimento, compreensão e tolerância com a diversidade histórica e cultural, pois foi criado no quadro político de lutas contra a Suécia, que havia se proclamado independente da Noruega.

A criação em 1967 dos Parques Natural de Lantes permitiu a Rivière adaptar ao contexto francês os museus escandinavos ao ar livre, modificando o modelo inicial: não se trataria de se circundar edifícios de um lugar criado artificialmente, nem de reconstituir espaços da forma que eles existiram realmente.

Por ser uma tipologia relativamente nova, ainda não apresenta uma conceituação consolidada e, por isso, seu emprego gera controvérsias e resistências. Há inclusive colocações não admitindo o seu uso. Assim como afirma Hughes de Varine-Bohan (VARINE-BOHAN, 1985 p.185),

> *"A mí, que - casi por casualidad- inventé el vocablo "ecomuseo", su destino me resulta difícilmente comprensible. En cuanto a su contenido, a pesar de los esfuerzos de Georges Henri Rivière por darle una forma y una significación, varía de un sitio al otro, de centro de interpretación a instrumento de desarrollo, de museo-parque a museo artesanal, de conservatorio etnológico a centro de cultura industrial."*

Tudo leva a crer que como vivemos um momento universal com respeito aos estudos da ecologia e as ações de preservação e defesa de ecossistemas, o designativo ecomuseu possa ser aplicado para uma larga faixa de situações concretas.

Nos modernos estudos a ecologia toma força especialmente em relação aos sistemas naturais. A palavra ecologia foi cunhada pelo biólogo alemão Ernst Haeckel em 1878 para designar o estudo das relações entre organismos vivos e o meio ambiente. Mas, não há como deixar de considerar os ecossistemas culturais, os modos de viver, sentir, simbolizar e fazer das sociedades, isto é seu *mundo cultural* com destaque para certas comunidades cuja estrutura endógena, tanto material como imaterial, mereça uma atenção preservativa, documental e memorial.

De outro lado, o verbete ecomuseu é tão recente que nos dicionários ele está ausente, e, nem mesmo é referido qualquer ecomuseu em enciclopédias universais que se preocupam, nas mais das vezes, com ideias, realidades e conceitos amplos sobre museus.

Trata-se, por isso, a expressão **ecomuseu**, de um neologismo relativo à área museológica e que tem por função epistemológica a identificar um acervo eco-cultural que tenha relações com ecossistemas.

Há, nesse conceito, implícito propósito de preservação e colocação de amostras para comunicação, instrução, memória, lazer, pesquisa e atração turística de específicos acervos ecológicos.

Mas, qual a origem da aplicação desse designativo de tipologia museológica?

Em Portugal, depois da revolução de abril de 1974, multiplicaram-se as iniciativas culturais, dentro da perspectiva do pluralismo cultural. Os museus locais se beneficiaram com a gestão democrática das comunidades e se tornaram ferramentas importantes para o desenvolvimento delas. Transcrevendo um resumo inserido no folder ilustrativo do primeiro Ecomuseu constituído em Portugal, o Ecomuseu Municipal de Seixal, poder-se-á ter uma ideia sobre o tema:

> *"Em 2 de novembro de 1979, a Câmara Municipal do Seixal deliberou adquirir o Moinho de Corroios, quer para salvaguardar o monumento industrial, como ainda para o tornar acessível à comunidade com o objetivo de conhecer um dos sistemas de moagem tradicional.*
>
> *Em 6 de novembro de 1986, após as obras de recuperação levadas a cabo pela Câmara Municipal o Seixal, o Moinho de Corroios é transformado em Núcleo do Patrimônio Industrial do Ecomuseu Municipal do Seixal, conservando-o em funcionamento e ao mesmo tempo, privilegiando os objetivos didáticos".*

Partindo daí, vários outros museus passaram também ser designados de Ecomuseu, e em alguns deles aplicando o termo e a classificação seguindo outro modelo, quando em 1989 é organizado o Ecomuseu de Piemonte, na Itália, uma comunidade aos pés da região norte e montanhosa nos Alpes daquele país, e buscando ter como foco a preservação de uma vila.

Verdadeiros museus ecossistêmicos são determinadas vilas, cidades ou povoações primitivas cujo conjunto de traçado urbano singular registram épocas ou etapas evolutivas das organizações societárias dos homens urbanos. Entretanto, poder-se-á aplicar, também, tal raciocínio para conjuntos rurais.

O ecomuseu é um instrumento que pode ser usado como uma parceria entre o poder político e a população. O estado coloca à disposição da comunidade os técnicos, as instalações e os recursos; e a população entra com suas vontades e com seus conhecimentos do patrimônio imaterial (COELHO, 1997, p.156).

A relação entre o meio natural e cultural que rodeia o ecomuseu é um dos seus princípios fundamentais, e essa relação deve refletir o desenvolvimento cultural e econômico da região em que ele está inserido. Com isso podemos definir uma região não por limites administrativos e sim pela homogeneidade de tradições culturais e de vida econômica. E por isso

> *o ecomuseu deve contar com o apoio e colaboração da população e ser o resultado do desejo dessa mesma população de explorar, documentar e compreender sua própria evolução. Deve, ainda, levar a população a se interessar por sua própria região, por sua cultura e a assumir a responsabilidade pelo seu futuro. (COELHO, 1997, p.158)*

Os principais modelos de ecomuseus estão situados na França, em Portugal e no Canadá, en-

tretanto em outros países o termo pode assumir diversos nomes como museu etnológico, centro de cultura industrial, centro de interpretação, museu-parque e museu artesanal.

ECOMUSEUS VERSUS MUSEUS TRADICIONAIS

O objetivo central dos museus está relacionado com as ações de conservar, investigar e difundir o património natural e cultural. Associados a estes objetivos estão os de educar e fazer desfrutar. O museu também pode ser definido pelas suas funções: As funções mais clássicas são as de colecionar, conservar e exibir.

Na atualidade, as definições "clássicas" de museu têm mudado muito, já que antes a definição era muito rígida e não permitia um critério uniforme para a classificação da enorme variedade de museus existentes: museus de arte, arqueologia, história, ciências naturais, tecnologia, etnografia, etnologia e antropologia; museus locais, regionais, nacionais, mundiais; museus públicos, museus privados.

As diferenças entre o "museu" e o "ecomuseu" podem ser baseadas nas definições da "Nova Museologia" onde, se identifica uma nova preocupação com o público e com a forma como o espaço se dirige ao público. Uma preocupação que não se foca na quantidade de público, mas sim na qualidade na interação que possa haver entre o indivíduo e o objeto.

O ponto de interesse comum a todos os museus é, portanto o património cultural e natural. Atualmente muitos museus têm passado a ser um instrumento fundamental do desenvolvimento local, através da sua exploração turística.

Mas o ecomuseu, esse "novo museu" é diferente do "museu" tradicional em três vértices. Uma vertente é o realce dado ao território, seja meio ambiente ou local, em vez de se realçar o prédio institucional. Outro ponto está na ênfase colocada no património, em vez de ser dada à coleção e por fim, a importância dada comunidade em oposição ao enfoque dado aos visitantes nos museus tradicionais.

O ecomuseu é uma representação no qual a população se contempla para reconhecer-se, no qual busca a explicação do território no qual está enraizada e onde viveram povos que a precederam, na continuidade ou descontinuidade das gerações. É uma expressão do homem em relação à natureza que o cerca. É uma expressão do tempo, pois estabelece a ligação entre as gerações precedentes e as posteriores.

A coleção do ecomuseu é composta por tudo o que existir no território e tudo o que pertencer aos habitantes, tanto material quanto imaterial, móvel ou imóvel. É um patrimônio vivo, em constante mudança e em criação constante, que pertence aos indivíduos, famílias, pequenas comunidades. As equipes de ação cultural e de pesquisa podem se utilizar dessa coleção na medida de suas necessidades. A aquisição desse patrimônio não deve acontecer a não ser em casos de abandono ou perigo de alienação, o que é prejudicial para a comunidade. Essa é só uma solução eventual e a

coleção própria do museu, no sentido institucional, não pode ser um fim em si mesma. (COELHO, 1997, p.156)

ECOMUSEU DO RIBEIRÃO DA ILHA

Em Florianópolis, Santa Catarina, Brasil o primeiro museu surgiu durante o Império no Reinado de Dom Pedro II, que através de Decreto instituiu o MUSEU PROVINCIAL DE DESTERRO, em 1868, e esteve montado em prédio próprio na Praça do Recreio, hoje Praça Pereira e Oliveira. Foi ele, no início do século XX (1906), desmontado para, no belo prédio especialmente construído para o Museu Provincial, a instalação do Tribunal de Justiça criado no advento da República. O acervo deste museu, em parte, foi parar no Colégio dos Jesuítas, Colégio Catarinense, onde permanece até hoje.

O Ecomuseu do Ribeirão da Ilha foi fundado em 01 de julho de 1971 pelo Professor Nereu do Vale Pereira com apoio da comunidade e tem por objetivo conservar no seu estilo rústico, uma propriedade rural – casa de morada – 1793. Com terreno, chácara, quintal, área de produção junto às edificações como o Engenho de Farinha de Mandioca e demais recursos produtivos. Um dos principais objetivo do ecomuseu é a preservação do ecossistema local, um espaço museal onde se pode conhecer um orquidário, com a espécie dominante, a flor símbolo da Ilha de Santa Catarina a *Laelia Purpurata*.

Por estar o Museu, montado dentro de um ecossistema sócio-econômico-cultural, associando a comunidade circunvizinha, veio em 1982 a denominar-se de ECOMUSEU DO RIBEIRÃO DA ILHA.

Os sistemas de produção dessa casa rural açoriana do Ribeirão da Ilha, e em especial o singular Engenho de Farinha de Mandioca, se tratava de um monumento tradicional, muito parecido com a experiência museológica do Ecomuseu Municipal de Seixal, e a denominação de ECOMUSEU, era pertinente, pois até então era designado por museu etnológico. Foi uma nova denominação, e a primeira no Brasil.

Retomando o que se refira ao Ecomuseu do Ribeirão da Ilha, além dele estar preservando um determinado e singular exemplo de tecnologia tradicional no fabrico da farinha de mandioca busca ir ao encontro de um outro, qual seja o de preservar um ecossistema de vida e de trabalho e viver. Formas de fazer, sentir, pensar e simbolizar, onde o colonizador açoriano organizou os seus espaços vivenciais e laborais ajustando-os às circunstâncias da natureza. Como sua tecnologia, ou recursos técnicos construtivos eram insipientes e primários, suas edificações se ajustaram as características ambientais e não recorrendo aos modernos processos de para transformar as formas naturais ajustando-as ao projeto.

O Ecomuseu do Ribeirão da Ilha integra as funções elementares de documentação, investigação e interpretação dos valores culturais e naturais do distrito do Ribeirão da Ilha, deste modo,

contribui para reforçar a identidade cultural desta comunidade, revitalizando a relação desta com o seu espaço geográfico ("espaço humanizado"). As funções elementares de conservação do acervo e de interpretação devem extravasar as próprias paredes da instituição, estimulando uma atitude participativa nas pessoas e nas instituições locais e despertando nelas o sentido de pertencente ao território. Para o Ecomuseu é a própria comunidade e o modelo de ocupação e de relação da comunidade com o seu território, que constituem elementos centrais de intervenção, conferindo-lhes a função de acervo museológico. Admite-se como condição fundamental da salvaguarda deste acervo, a sua vitalidade e a capacidade de auto sustentar alguns novos desafios no sentido da qualificação da vida das populações da sustentabilidade deste território e da viabilização de atividades de foro econômico.

O grande problema enfrentado pelo Ecomuseu do Ribeirão da Ilha é a falta de participação da comunidade, apesar de sua criação ter sido feita através de um esforço entre o Professor Nereu do Vale Pereira e a comunidade local. Entretanto com o passar dos anos um distanciamento entre instituição e comunidade se tornou visível e sem o apoio de organismos públicos o ecomuseu acabou perdendo essa característica de museu integrado na comunidade local. Essa não é apenas uma dificuldade deste ecomuseu específico, mas muitos ecomuseus sofrem com a falta da participação popular, seja ela por falta de recursos financeiros como por falta de uma política que atraia a comunidade para dentro da instituição.

CONCLUSÃO

São duas as vertentes que iniciaram essa nova tipologia de museu, uma que se refira a um ecossistema produtivo e industrial e um outro identificando a museografia de uma comunidade com suas estruturas singulares, históricas e, em alguns casos, identificadora de novas formas culturais.

Varine-Bohan considera que o Novo Museu evidência o território (meio ambiente ou sítio), em vez de enfatizar o prédio institucional em si, o patrimônio como um todo e não apenas a coleção, a comunidade em que está inserido o museu, em vez de somente seus visitantes (VARINE-BOHAN, 1985, p.185). Em todo caso, é o território que define e comumente nomeia o museu, mais do que o título de "Ecomuseu". Não pode haver um modelo para este Novo Museu (ou Ecomuseu). Ele é um estado mental e uma forma de aproximação que acarreta um processo construtivo "enraizado no território". Oferecem instrumentos de reflexão e estudo que ajudam as populações e o governo local a resolver os problemas que encontram e a descobrir os recursos econômicos, energéticos, tecnológicos, turísticos e culturais da região, além de apenas constituírem uma coleção.

Georges Henri Rivière formalizou o conceito do ecomuseu como o museu do homem em seu meio ambiente, o museu que a população de um dado território cria como meio de auto-reconhecimento, assistida por uma equipe técnica. É onde ela apresenta, a si mesma e aos visitantes, sua

evolução a partir do tempo mais longínquo. (COELHO, 1997, p.158)

Peter Davis estabelece que a origem dos ecomuseus está pautada com o ambientalismo, o resgate e a preservação do meio ambiente onde vivem os seres humanos. Para ele os ecomuseu "are dedicated primarily to the interpretation and conservation of the natural environment, the they promote the wise use of resources, or that they are an extension of the natural history museum." (DAVIS, 1992, p.03)

Uma vez estabelecida a base teórica e os seus princípios fundamentais, os Ecomuseu não tem um modelo fixo e estático, ao contrário, está sujeito a mudanças e adaptações que dependem da forma que a sociedade em que está inserido irá conduzi-lo e compartilhá-lo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COELHO, Teixeira. Dicionário Crítico de Política Cultural. São Paulo: ILUMINURAS: FAPESP, 1997.

DAVIS, Peter. 1999, Ecomuseums: a sense of place, Leicester University Press.

ICOM. Definição Museus. Disponível em: http://icom.museum/the-vision/museum-definition/ Acesso em: 10 de agosto de 2014.

RIVIÈRE, Georges Henri. Definición evolutiva del ecomuseo. in Revista Museum, vol. XXXVII, n°148. Imágenes del ecomuseo. Paris. Unesco, 1985.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. Reflexões sobre a Nova Museologia. Revista do Museu Antropológico da UFG. Goiânia: CEGRAFG; v. 1, n.1, 1992, e v. 5/6, n. 1, jan. / dez. 2001/2002.

SOARES, Bruno César Brulon. Entendendo o Ecomuseu: uma nova forma de pensar a Museologia, in Revista "Eletrônica Jovem Museologia – Estudos sobre Museus, Museologia e Patrimônio" Ano 01, nº. 02. Agosto 2006.

_____. O novo museu na América Latina: novos paradigmas para uma Nova Museologia. In Anais VIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação. Salvador: 2007

VARINE-BOHAN, Hugues de. El ecomuseo, más allá de la palabra. Revista Museum, vol. XXXVII, n°148. Imágenes del ecomuseo. Paris: Unesco, 1985.

PROGRAMA PONTOS DE MEMÓRIA: UMA MEMÓRIA ENTRE TANTAS OUTRAS

Wellington Pedro da Silva
wpedro13@hotmail.com

O presente artigo busca analisar a relação da memória individual e a construção da memória social por meio das histórias de vida de moradores das comunidades dos Pontos de Memória. Para efeito de ilustração dessa abordagem e em função da impossibilidade de analisar, detalhadamente, as histórias de vida dos moradores de todos os Pontos de Memória que integram o Programa, selecionamos, como corpus, a história de vida de um morador vinculado aos Pontos de Memória Museu do Taquaril – Belo Horizonte, Grande Bom Jardim – Fortaleza e Cultura Periférica – Maceió, os quais possibilitaram uma análise mais detida, levando em considerações elementos dos diversos tipos de memória presentes nessas histórias.

Palavras-chave: Pontos de Memória, Memória Social, Histórias Orais de Vida, Enunciação, Estudos da Linguagem.

Esse trabalho faz parte de reflexões que venho desenvolvendo a respeito da memória e a museologia social, enquanto um campo que perpassa questões ligadas a memória como um direito, mas também, como um campo que foi sendo construído dentro de dois tipos de discursos específicos, porém interligados: o discurso de ressignificação que caracteriza a construção e a manutenção da memória individual, coletiva e social e seus usos institucionais e comunitários, e o discurso da chamada "Nova Museologia" ao direcionar seu olhar para o registro e análise de iniciativas de reconstituição da memória como referência identitária, e na fundamentação de políticas públicas ou movimentos de resistência de grupos minoritários ou oprimidos.

Por essa razão e, sobretudo hoje pela atuação de museus comunitários, tais como os Pontos de Memória, com autores e atores sociais que partem de experiências próprias e concretas da vida em espaços socialmente marginalizados, desterritorializando esse universo marcadamente elitizado. Estas reflexões buscam contribuir, a partir da crítica sobre memória e questionamentos relativos ao papel do museu na contemporaneidade, com estes dois tipos de discursos cujas bases epistemológicas, ainda em construção, buscam a inclusão na historiografia oficial da presença e da participação do que estamos chamando de grupos socialmente minoritários.

Pontos de Memória é um programa do Instituto Brasileiro de Museus – Ibram e tem como objetivo apoiar ações e iniciativas de reconhecimento e valorização da memória social. Com metodologia participativa e dialógica, os Pontos trabalham a memória de forma viva e dinâmica, como resultado de interações sociais e processos comunicacionais, os quais elegem aspectos do passado de acordo com as identidades e interesses dos componentes do grupo. Inicialmente foram desenvolvidos 12 Pontos de Memória, situados em comunidades populares em diferentes cidades e estados do Brasil.

Os Pontos de Memória valorizam o protagonismo comunitário e concebem o museu como

instrumento de mudança social e desenvolvimento sustentável, corroborando assim, com as práticas da museologia social.

Nesse estudo, ao reunir iniciativas em memória de três estados do Brasil, com narrativas que misturam realidade e testemunhos de experiências de vidas, apresenta um olhar singular sobre as mazelas que atingem as populações periféricas do cenário brasileiro além de confirmar, portanto, não só a existência e a resistência dessa presença, como exibir uma nova cartografia nas áreas da memória e da Museologia Social.

Diante do exposto, impõe-se a necessidade de apresentarmos algumas questões referentes a memória, ao museus, a museologia social, ao Programa Pontos de Memória e a partir de uma perspectiva enunciativa, traçar um perfil dos Pontos de Memória, o qual nos parece ancorado em um recorte social que legitima que todo Ponto de Memória deva comungar com os princípios da Museologia Social. Para tanto, embasamo-nos em uma abordagem enunciativa das práticas de linguagem por meio do relato de experiências de moradores do entorno da área de abrangência de três Pontos de Memória. Os Pontos de memória selecionados adotaram em um processo de inventário participativo a história oral de vida.

O inventário Participativo foi uma metodologia adotada pelos Pontos de Memória que integram a primeira fase do Programa. Consiste no levantamento de bens materiais e imateriais presentes nas comunidades de atuação dos pontos. Sendo o bem imaterial compreendido aqui como toda prática cultural realizada no interior das comunidades, por seus indivíduos, seja numa perspectiva do fazer individual, seja do fazer coletivo. O processo é participativo e dialógico, o qual a própria comunidade dará o tom do que se configura enquanto referência simbólica de representação da mesma.

O processo de história oral de vida foi adotado por todos os 12 Pontos de Memória iniciais, além disso, os procedimentos metodológicos empreendidos, levam em consideração a emergência da memória no processo enunciativo, como algo engendrado a partir do esforço de covalidação dos interlocutores que são, eles mesmos, construtores da representação da memória posta no jogo interacional.

Nos últimos anos, os temas da memória e da museologia social cresceram exponencialmente não só em textos acadêmicos, como nas próprias demandas sociais. Diversas são as áreas do conhecimento que se interessam pela temática e diversas serão suas abordagens. Para alguns teóricos, os estudos sobre a memória refletem a incapacidade contemporânea de recordar. Mas não precisaria a memória do esquecimento? Recorro aqui ao conto *Funes: o memorioso*, de Jorge Luis Borges. Claro que é um caso hipotético de um homem oprimido por uma memória infinita. Funes se lembra de cada instante, não se lembra somente de uma pessoa mas de cada uma das vezes em que a viu, lembra se a viu de frente, de perfil, de meio perfil, lembra a hora do dia, não

é capaz de generalizar por lembrar de tantas circunstâncias, é incapaz de pensar, uma vez que o pensamento precisa de abstrações, que são feitas esquecendo pequenas diferenças, e unindo as coisas segundo as ideias que contem. Mas também vejo conveniente não esquecer o que disse o filósofo Frances Bergson, que afirmou que a memória é seletiva, ou seja, a memória escolhe. O fato é que a memória cada vez mais tem sido associada a práticas culturais que impedem o esquecimento, permitem a transmissão de significados entre gerações e trazem à tona o dever de justiça, bem como políticas de reparação às vítimas de injustiças.

A temática da memória é aproveitada pelo cinema, pelo teatro, pela música, pela televisão, se constitui como tema de discussões polêmicas em congressos e em seminários. Tal é a difusão das diversas abordagens da memória no mundo de hoje que precisa ser melhor explicitada para que o leitor tenha noção e consciência do que se está a tratar. Para o desenvolvimento desse trabalho bem cabe a pergunta: Qual o papel de um museu na contemporaneidade? Tentaremos aqui responder a essa questão.

Os apontamentos que se seguem partem de uma leitura que se iniciou há aproximadamente 4 anos com surgimento do programa Pontos de Memória e que não só propõe inquietantes questões para o campo da museologia social e a memória, como também envolve aspectos políticos, estéticos e éticos. Este estudo configura-se como um convite para se pensar diferente, ao problematizar as bipolaridades tradicionais como marginalidade e centralidade, permite a reflexão sobre as práticas cotidianas, incitando-nos a procurar futuros alternativos para nossas práticas sociais.

Inicialmente foi pensado se trabalhar com dois grupos oposicionistas, totalmente separados, que se antagonizavam em suas visões acerca da memória e da museologia social. O primeiro grupo englobaria os Pontos de Memória e o segundo estaria ligado aos espaços mais clássicos, como os museus tradicionais e os institutos históricos. Nesse sentido, parti de uma visão unilateral sobre a questão da memória para uma visão dualista, em que concebi a configuração dos agentes em termos estanques e antagônicos.

Assim, chamei de Rede de Pontos de Memória uma intricada rede de relações entre agentes e agências sociais, na qual as combinações de alianças e rompimentos se reconfiguravam a toda hora. O conceito de rede social é tomado a partir de construções já conhecidas das Ciências Sociais. Por agora, me parece relevante apontar que a ideia de rede permite que se conceba o objeto em termos mais fluídos, em que, mais importante do que vê-lo como composto por grupos com limites e estruturas definidos, seria percebê-lo como composto por diversos agentes e agências sociais em constantes interações. Nesses processos interativos, as fronteiras que abrigariam agentes e agências estariam constantemente se remontando, de acordo com as situações e contextos que se apresentam quotidianamente[1] .

Dessas interações, os diferentes nós percebidos na construção das redes estariam se ligando

a outros ou se desligando de outros mais, de acordo com as relações estabelecidas. Chamo de redes de Pontos de Memória, pois os três analisados fazem parte de um programa e por julgar o termo mais adequado do que o de grupos fechados e por conceber que as articulações na composição da rede são resultado claro de processos de interação e de fluxos entre os agentes e agências.

Ressaltamos que a relação entre a construção da memória e da história tem papel fundamental na configuração de identidades sociais dos Pontos de Memória. Portanto, os processos interativos dentro da rede que analisei vão apontando, aos poucos, para uma série de convergências entre os atores e agências que, a *priori*, podem ser aplicadas aos demais Pontos de Memória que fazem parte da primeira fase do Programa.

Apesar das diferentes concepções sobre a memória, bem como sua apropriação pelos diversos agentes estudados, é possível perceber como elas são instrumentos fundamentais para a construção de novas identidades para os Pontos de Memória.

Tanto a essência como o fim dos acontecimentos históricos envolve o homem, mas não dependem dele, mas sim da óptica escolhida. "A história é o que é, não devido a um qualquer ser do homem, mas porque tomou partido por um certo modo de escolher" (Paul Veyne, 1971, p. 13). A condução dos assuntos humanos como sua própria compreensão no mundo tal como o conhecemos, são de dominação do fato de que conhecemos em nós e reconhecemos nos outros a existência de uma previsão que determina um projeto, assim como um projeto que irá culminar em condutas. Esse finalismo pertence ao próprio vivido, sendo reconhecido até no menor fragmento de conversação.

Deste modo, a memória se apresenta em relação a linguagem e na linguagem irá dizer respeito a própria linguagem, em especial a memória discursiva. Como uma narrativa de acontecimentos o que conhecemos por História, não irá se repetir, sendo somente história das variações. Os homens nascem, comem e morrem, mas será a História que irá nos ensinar sobre suas guerras, seus modos de vida, seus impérios.

Huyssen (1997) argumenta que a memória humana pode ser um dado antropológico relacionado às maneiras de manifestações culturais na sociedade, estando sujeita a mudanças. Corroborando com Huyssen, tanto a memória e a representação mostram-se como alvo de preocupação por seus estudiosos uma vez que as formas de representações são baseadas na memória, podendo ser representadas na linguagem, na narrativa, na imagem e arquivos sonoros. Ao afirmar que a memória irá ocorrer sempre depois do fato ocorrido, Huyssen (1997) defende tratar-se de uma representação. Nessa operação é necessário que o passado seja articulado para que se torne memória.

De acordo com o autor, é inevitável o ímpeto em representar um acontecimento passado, o que configura em motivação para criações artísticas e culturais. Podemos exemplificar essa oper-

ação com a *Madeleine* proustiana, a qual abriga a memória da infância de *Em busca do tempo perdido*. A busca sobreposta à recuperação seria, nesta perspectiva, o modo da memória. No presente é que se elabora a memória ocorrida no passado.

Podemos assim dizer de uma ocorrência do chamado *boom* da *memória*, fenômeno configurado a partir de inúmeros debates a respeito da memória pelas Ciências Naturais, Sociais e Culturais. A memória cultural e coletiva está cada vez incidente na problemática da formação da identidade nacional, de forma que supere as questões puramente étnicas ou até mesmo de cidadania. Irá abranger ainda além de questões políticas questões culturais, Seguindo essa linha de raciocínio, constata-se o exemplo de que as lutas por direitos minoritários organizam-se em torno desta memória. Temas como sexualidade, gênero e raça foram alvo de debates nos anos 80 e 90, abrangendo um aspecto memorialístico e histórico.

A memória cultural vem sendo pressionada por fenômenos sociais como migrações e alterações demográficas, configurando-se um debate político na sociedade ocidental. Huyssen (1997) exemplifica fatores que influenciam a formação da identidade relacionada a posicionamentos políticos e ideais (paranoia conservadora ou vitimologia de esquerda). Estas manifestações, relacionadas ao âmbito da nacionalidade ocorrem de maneiras heterogêneas, o que é fundamental para que elas existam.

A partir destas colocações, questiona-se qual é o motivo de tanto interesse pela memória. Afinal, constata-se um paradoxo da relação existente entre novidade e memória e não ao que se espera no futuro. Isto pode ser explicado a partir da crise entre o ideal que envolve o progresso e a modernização e o fim de um tradicionalismo historiográfico.

Huyssen (1997) estabelece uma comparação entre o privilégio dado à memória na contemporaneidade e o posicionamento nietzchiano frente à história de arquivo. Trata-se de uma crítica à abordagem acadêmica, na qual a produção do conhecimento histórico se voltava para seu próprio interesse, desprovida de relação com a cultura do entorno. O papel da memória, nesta operação, é preencher esta lacuna. Conclui-se que o privilégio dado à memória no contexto de fim de século está relacionado a contradições: a rejeição à ideia de arquivo, ainda que o armazenamento seja essencial para a manifestação memorialística, ao mesmo tempo em que não se privilegia ou se busca o novo.

A busca incessante pela memória na contemporaneidade não se relaciona diretamente à crise do fim de século, mas deve ser compreendida como sintoma da crise de estrutura de temporalidade presente na modernidade, compreendendo o novo como algo utópico e "como um 'outro' radical e irredutível."

A fim de refletirmos acerca da memória como um dever de justiça e políticas de reparação às vitimas de injustiças, tendo os Pontos de Memória e seu acervo de história oral de vida, será

desenvolvida uma reflexão do ponto de vista enunciativo, ou seja, no que tange os processos de subjetivação que diferenciam essas histórias da chamada História oficial, no intuito de avaliar em que medida se dá a importância do papel da memória discursiva no processo de enunciação.

Em Bakhtin (1993), a memória na linguagem é uma instância de vozes anteriores constitutivas do enunciado, a tal ponto que ela faz ouvir a voz do contexto de origem do texto. Ela faz com que um texto se apresente como um *continuum* de seu tempo e de seu meio. Sob essa ótica, pode-se considerar que, nos relatos de moradores do entorno dos Pontos de Memória, as palavras remetem a uma dimensão histórica e única do sujeito e as memórias que estão presentes no imaginário discursivo dos grupos minoritários no que refere ao direito à memória. Assim, é um reelaborar discursivamente o passado em função do presente enunciativo.

Tentei, pois, abordar alguns dos conceitos fundamentais para o desenvolvimento deste estudo sob a ótica da Linguística da Enunciação. Assim, para essa corrente, o discurso passa a ser considerado não somente como produção linguística, mas como produção do imaginário, como elemento inscrito na história, em cuja interpretação atua necessariamente uma memória sócio-histórica: a memória discursiva. Esta apresenta-se, nesses estudos, pautada em relatos de história oral de vida, atualmente como acervos dos Pontos de Memória Museu Taquaril – Belo Horizonte, Grande Bom Jardim - Fortaleza e Cultura Periférica – Alagoas.

O desenvolvimento do aparelho formal da enunciação, iniciado por Benveniste, mostrou que os enunciados se constroem em relação à "rede de "indivíduos" que a enunciação cria em relação ao "aqui-agora" do locutor" (BENVENISTE,1989, p. 86). Defendo a hipótese de que o dispositivo enunciativo, ao instituir as categorias de pessoa e tempo/espaço, engendra as operações dialógicas necessárias para a constituição da semiosfera humana, enquanto rede integrada de formas de vida, de construção de relações intersubjetivas e de representação da memória.

Será na enunciação que a língua se encontrará empregada para a expressão de certa relação com o mundo, uma necessidade de o locutor se referir pelo discurso, "e, para o locutor, a necessidade de co-referir identicamente, no consenso pragmático que faz de cada locutor um co-locutor" (BENVENISTE, 1989, p. 84). Dessa forma, a acentuação da relação discursiva com o parceiro irá caracterizar a enunciação, uma vez que o locutor, ao enunciar, instaura o alocutário. O locutor, desde que se declara locutor e assume a língua, implanta o outro, o alocutário, diante de si.

Para Bakhtin (2003), as relações entre linguagem e sociedade são indissociáveis. Segundo o autor, as diferentes esferas da atividade humana, entendidas como domínios ideológicos (jurídico, religioso, educacional, jornalístico) dialogam entre si e produzem, em cada esfera, formas "relativamente estáveis" de enunciados dos gêneros discursivos. Desse modo, a linguagem é um fenômeno social, histórico e ideológico. Nessa perspectiva, irá possibilitar a construção social da realidade e a interação entre sujeitos.

Segundo o autor, "A situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir do seu próprio interior, a estrutura da enunciação" (BAKHTIN, 2003, p. 117). O locutor irá extrair a palavra, como um signo, de um estoque social de signos e são as relações sociais que irão determinar a realização desse signo social. Para o autor, qualquer enunciação, na sua totalidade, é socialmente dirigida, são os participantes do ato da fala que irão determiná-la em ligação com uma situação bem precisa.

A preocupação central abordada na teoria da enunciação postulada por Bakhtin encontra-se na questão dos indivíduos. Estes são vistos como seres inscritos na história e na sociedade e interagem com outros indivíduos, a partir de determinações que essa própria inscrição sócio-histórica sugere.

Segundo essa perspectiva, a enunciação irá possuir uma dimensão linguística, pois se manifesta também no nível dos enunciados, assim como uma dimensão psicológica/emocional, uma vez que é agenciada por sujeitos. Assumirá também uma dimensão histórico-social e interacional. A primeira se fundamenta em discursos construídos coletivamente (interdiscurso, memória discursiva, lugares-comuns, dentre outros). A segunda, é construída tendo em vista um coenunciador, para quem o discurso se destina.

Segundo Courtine (2009), será a memória discursiva capaz de fazer ecoar, em uma determinada conjuntura ideológica, a posição que convém tomar, o que convém dizer, escrever e assim por diante,. levando-se em conta as coisas das quais nos lembramos e o modo como nos lembramos. Desse modo, ao pensarmos a memória como um direito, podemos fazer uma relação com as formas de expressão e com os gêneros que são mobilizados na produção de sentido com o termo "direito".

Deste modo, este artigo abre caminho para se pensar a própria relação entre memória e linguagem, sob o julgo de olhares que rompem com uma tradição interpretativa que, multifacetadamente, põe em revista os modos de pensar e agir dos indivíduos no seu presente, que, por sua vez, recuperam o passado.

Assim, temos nos relatos de moradores da comunidade do Taquaril – Belo Horizonte, Grande Bom Jardim – Fortaleza e Jacintinho – Maceió a consolidação da história da comunidade a partir da história de seus moradores.

A moradora Maria das Graças, do bairro Taquaril, ao rememorar a fase em que grande parte das moradias do Taquaril eram casas feitas de lona e madeira, nos apresenta, em sua singularidade, uma especificidade constituinte dessa precariedade vivida por diversos moradores, como pode ser observado no relato:

> *Eu e meu esposo trabalhávamos e quase não tínhamos tempo de encontrar um com o outro. Uma certa feita, ele saiu para pegar trabalho, ele rodava turno e não tinha horário*

> *certo para sair de casa. Chovia muito e nós morávamos numa barraca de lona e quando ele saiu tinha um bêbado escorado na beirada da lona da barraca. Ele foi trabalhar e deixou esse homem dormindo na beirada da barraca e eu fiquei com muito medo, tinha duas crianças pequenas. Eu fiquei com medo desse homem. Só que naquele tempo eu tive a ideia de colocar o travesseiro no pé da cama e fiquei muito tempo dormindo para os pés da cama. Foi um hábito que eu custei a tirar. Foi quando construiu os dois cômodos e foi aí que comecei a tirar esse costume de dormir com os pés na cama. Sofremos muito nesse início, mas hoje podemos dizer que estamos no céu. Água, luz... tivemos muita luta, mas hoje estamos muito felizes.*

A singularidade dessas experiências irá constituir o substrato da marca do tempo, muitas vezes reafirmado pela memória e em outras por ela sublimado, pois reconhecer o passado é uma façanha tão extraordinária quanto alcançar o infinito ou contar estrelas, já que, mesmo bem documentado, ele tende a se tornar fugidio e imenso em sua extraordinária dimensão e variedade de situações (Lowenthal, 1981, p. 73).

Para contar a luta pela moradia em Maceió, apresentamos o relato de Seu Alcides:

> *Isso tudo aqui era mato, um sítio. Só tinha três casinhas aqui em frente. Aqui comprei nove paus, "arrodeei" de lona e zinco. Fiz o barraco de lona, zinco e tábuas. Depois o pessoal começou a chegar para morar. O povo que veio morar aqui estava todo espalhado. Trabalhei muito, fazia serão, trabalhava das cinco às duas da manhã. Entrava aqui com medo porque a gente tinha que se guardar.*

> *Não tinha água aqui, íamos para uma cacimba aqui perto com água limpa. Minha mulher lavava roupa, pegava água para beber. A gente chamava os vizinhos, se reunia aqui na porta para conseguir o que precisava. Era eu, o Cícero barbeiro (morreu), a mãe de Teresa (morreu), muita gente já morreu. Hoje temos água e luz, mas agora tem esse buraco. Não havia esse buraco, eu atravessava. Essa água que passa que fez o buraco vem dessas ruas de cima. Aqui usava candeeiro para ter energia falamos com a esposa do Suruagy e do Major Luís.*

O olhar do homem no tempo e através deste, traz em si a marca da historicidade. São os homens que constroem suas visões e representações das diferentes temporalidades e acontecimentos que marcam sua própria história. O relato de Seu Alcides ao interpretar a história vivida, no processo de rememoração da história de luta pela moradia, volta seu olhar para o vivido reinterpretando-o, desta forma, tira da invisibilidade a realidade de negação social vivida por aqueles moradores.

As narrativas são instrumentos importantes de preservação e transmissão das heranças identitárias, sob a forma de registros orais ou escritos são caracterizadas pelo movimento peculiar á arte de contar, de traduzir em palavras as reminiscências da memória e a consciência da memória no tempo. Vejamos a narrativa da moradora do Grande Bom Jardim – Fortaleza:

> *"Eu comecei a ir pra igreja. Fui me confessar, o padre Fernando me deu uma penitência que até hoje é que me faz eu estar nessa luta. Essa penitência foi dada pelo padre Fernando. Ele me deu uma penitência deu participar das reunião da comunidade. Quando eu me engajei na reunião da comunidade, e ai entrei na luta, tomei gosto, e até hoje eu estou nessa luta. Quando eu me encontrava com ele, eu dizia: pense numa penitência! Porque a penitência é pra ser de pai nosso, essas coisas pro povo rezar e parar, né! A minha não parou nunca mais, até hoje, isso foi em 1989, e não consigo sair dessa penitência (risos). Pois é, foi o que me trouxe a essa vida foi uma penitência do padre Fernando, que era padre lá da Granja Lisboa, comboniano, que é uma pessoa maravilhosa e que eu adoro."* *(moradora conselheira gestora do projeto)*

Narrativas, sujeitos, memórias, histórias e identidades constituem os Pontos de Memória enquanto um patrimônio formado por seus moradores, vidas e acontecimentos significados. Nosso artigo teve o objetivo de apresentar de um modo geral os trabalhos com histórias orais de vida presentes nos acervos dos Pontos de Memória e as possibilidades de trabalho com a mesma. Há muito ainda por ser feito em função de sua riqueza e multiplicidade de possibilidades de análise.

NOTAS

[1] BARTH, F. A análise da cultura nas sociedades complexas. In.: LASK, T. (Org.). O guru, o iniciador e outras variações antropológicas. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhael. Para uma filosofia do ato. Traduzido da edição americana. Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, 1993.

BAKHTIN, Mikhael. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTH, F. A análise da cultura nas sociedades complexas. In.: LASK, T. (Org.). O guru, o iniciador e outras variações antropológicas. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000.

BENVENISTE, Emile. Problemas de linguística geral II. Trad. GUIMARAES, Eduardo. Campinas: Pontes, 1989.

BORGES, Jorge Luis. Ficções. Trad. Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras. 2007.

HUYSSEN, Andreas. Memórias do Modernismo. Introdução. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

LOWENTHAL, David. Como Conhecemos o Passado. Projeto História (17). São Paulo: EDUC, 1981.

REVELANDO UM PATRIMÔNIO CIENTÍFICO INTANGÍVEL: O CASO DA COLEÇÃO FÓSSEIS PALEOZOICOS DA UNIRIO

Mariana Gonzalez Leandro Novaes
marigln@gmail.com

Deusana Maria da Costa Machado
deusana@gmail.com

Este trabalho discutiu o conceito de Patrimônio Científico nas atividades realizadas no Laboratório de Estudos de Comunidades Paleozoicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (LECP-UNIRIO). A partir de tal discussão e análise de seu acervo paleontológico e documental, revela-se o patrimônio científico do laboratório, sobretudo no âmbito intangível, através de sua coleção de fotografias que vem sendo documentada dentro dos padrões da museologia desde 2012.

Palavras-chave: Patrimônio Intangível, Patrimônio Científico. Coleções de Ciência, Coleção de Paleontologia, Coleção de Fotografia.

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho toma como base a experiência do projeto de documentação que vem sendo desenvolvido no Laboratório de Estudos de Comunidades Paleozoicas, Departamento de Ciências Naturais, Instituto de Biociências, Centro de Ciências Biológicas e da Saúde, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (LECP-UNIRIO). Financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) entre março de 2012 e março de 2014, intitulado *Coleção de Fósseis Paleozoicos: organização, conservação, automação e importância patrimonial*, o projeto tem por meta a organização, a automação dos dados informacionais e a conservação da Coleção de Fósseis Paleozoicos da UNIRIO salvaguardada pelo LECP.

Tal projeto foi inicialmente desenvolvido com duas frentes de trabalho. A primeira procurou seguir padrões de normatização das áreas da Documentação Museológica e Paleontológica para a documentação da coleção de fósseis, buscando descrever e inseri-los em seu contexto geológico e paleontológico. Já a segunda linha, também baseada nas mesmas normas, teve como seu objetivo central relatar a história do LECP-UNIRIO desde a sua criação na década de 1990 através de seu acervo fotográfico e fílmico até os dias atuais.

2. A COLEÇÃO DE FÓSSEIS PALEOZOICOS DA UNIRIO

A Coleção de Fósseis Paleozoicos da UNIRIO, salvaguardada pelo LECP-UNIRIO, foi iniciada em 1999. Seu acervo está composto predominantemente por macrofósseis de invertebrados da Era Paleozoica[1], mais especificamente dos períodos Devoniano[2] e Carbonífero[3]. Seus fósseis são procedentes de três bacias sedimentares brasileiras: Bacia do Amazonas, Bacia do Parnaíba e Bacia do Paraná.

O trabalho desempenhado pela equipe do LECP-UNIRIO se iniciou nos trabalhos de coleta de material fóssil nas bacias sedimentares mencionadas anteriormente. Durante toda a campanha de busca por material em campo, os pesquisadores fazem anotações em suas cadernetas de campo a fim de registrar informações tais como a data do trabalho, coordenadas geográficas e descrever e desenhar o afloramento de onde os espécimes foram retirados.

Procurando seguir as recomendações do CIDOC/ICOM, no documento CIDOC *Fact Sheet 1: Registration step by step: when an object enters the museum* (CIDOC/ICOM, 1993), todo o material recolhido em campo é encaminhado para as dependências do laboratório, onde as amostras são registradas no Livro de Entrada (LE), visando uma documentação prévia do material. São registradas informações[4] como: número de registro LE; armário/prateleira onde o material está acondicionado; nome; procedência de coleta; litoestratigrafia[5]; cronoestratigrafia[6]; bacia sedimentar; coletor; data de coleta; data de entrada no LE; material; ambiente; observações. Grande parte dessas informações pode ser obtida através da consulta dos dados anotados nas cadernetas de campo dos pesquisadores.

Após estas identificações é iniciado o trabalho de preparação das amostras coletadas. Esta etapa tem como objetivo eliminar o máximo da matriz de rocha que por ventura esteja sobre o registro fóssil e dificultando sua completa visualização ou identificação dos vestígios do organismo ali preservado. Durante o processo de preparação é feita uma triagem do material, selecionando qual será definitivamente incluído na Coleção de Fósseis Paleozoicos da UNIRIO.

Escolhidos os espécimes, estes recebem um número de registro definitivo e uma nova ficha catalográfica onde são transcritas as informações documentadas anteriormente no LE. A escolha do espécime abrange uma série de valores: único naquele jazigo fossilífero (intacto ou destruído pela ação antrópica), único de uma espécie; ou se apresenta importantes caracteres morfológicos (podendo estar bem ou mal preservado). Os fósseis são classificados e descritos em suas respectivas fichas catalográficas, nas quais estão inseridos seus contextos geológico e paleontológico a fim de suprir as necessidades de recuperação informacional dos pesquisadores do LECP-UNIRIO e demais interessados em consultar a coleção.

Todas as informações das fichas catalográficas são inseridas no banco de dados do laboratório. O programa adotado para a organização do banco é o *Microsoft Office Access*, que é de manuseio simples e vem suprindo as necessidades do LECP-UNIRIO de maneira bastante satisfatória.

Até o momento, sem considerar os exemplares que ainda estão em fase de preparação e triagem para posterior inserção no banco de dados do acervo do laboratório, a coleção conta com um total de aproximadamente 1.600 registros devidamente documentados e organizados em seu banco de dados.

3. A COLEÇÃO DE FOTOGRAFIAS DO LECP-UNIRIO

A coleção de fotografias do LECP-UNIRIO foi iniciada em 2012 pela frente de trabalho *Memória e documentação da Coleção de Fósseis Paleozoicos*.

Na etapa inicial do trabalho, foi executado o levantamento de acervo fotográfico e fílmico nos computadores do LECP-UNIRIO e, também, dos acervos pessoais de antigos membros do laboratório. Atualmente contando com um total de 10.339 imagens fotográficas[7] (aproximadamente), durante o processo de levantamento de acervo foi possível perceber que a coleção poderia ser organizada em quatro temáticas diferentes, que são as seguintes: *Áreas de Preservação, Campanhas, Participação em Eventos e Geo-oficinas*. O acervo fílmico ainda está em processo de construção da base de dados.

A temática *Áreas de Preservação* reúne imagens da equipe do laboratório visitando parques e monumentos naturais. Já a temática *Campanhas* agrupa fotografias dos trabalhos de campo para coleta de material fóssil. *Participação em Eventos*, por sua vez, contém fotografias dos membros do laboratório participando de eventos acadêmicos apresentando painéis e comunicações orais; ou seja, retrata a produção científica do LECP-UNIRIO. E por fim, a temática *Geo-oficinas*, que retrata as atividades voltadas para educação patrimonial em geociências (ver anexo, figuras de 1 a 4). Todas as fotografias estão depositadas numa base de dados no LECP-UNIRIO e organizadas em pastas e sub-pastas seguindo o seguinte esquema:

Temática:

Sub-temática (quando há):

Ano da fotografia[8]*:*

Dia da fotografia[9]*:*

Outras especificidades (quando há).

Para tal organização de pastas e sub-pastas, estão sendo utilizadas informações provenientes dos próprios arquivos digitais das imagens e dos dados documentados nas cadernetas de campo da equipe do LECP-UNIRIO. A fim de garantir a segurança do acervo em questão, cópias são efetuadas periodicamente.

Após algumas discussões e leituras sobre documentação museológica e curadoria de acervo paleontológico, optou-se pela numeração *tripartida* (NASCIMENTO, 2005) para elaboração do número de registro das imagens. Tendo em vista que se trata de uma coleção muito ampla e que não é previsto um fim de seu crescimento, acredita-se que tal escolha evitará problemas futuros que uma numeração corrida poderia gerar como, por exemplo, o não suporte de um elevado número de caracteres. Sendo assim, a fórmula pensada para a elaboração do número de registro das imagens foi a seguinte: [TEMÁTICA].[DATA DA IMAGEM].[Nº DE SEQUÊNCIA][10].

O programa escolhido para armazenar a base de dados foi o *Microsoft Office Access*, o mesmo já utilizado pela equipe do LECP-UNIRIO para registrar o banco de dados da Coleção de Fósseis Paleozoicos. Um problema observado durante o uso do *Microsoft Office Access* foi a não padronização dos termos utilizados para a documentação dos fósseis. Como tal problema prejudica a recuperação da informação do acervo (FERREZ, 1994), a fim de se estabelecer um padrão que abarcasse tanto a Coleção de Fósseis Paleozoicos como também coleção fotográfica do LECP-UNIRIO, buscou-se organizar as informações sobre o campo informacional "Procedência"[11] do banco de dados da coleção de fósseis. Para tanto, foram consultados trabalhos acadêmicos (SANTOS; CARVALHO, 2009; SCHEFFLER, 2010; POCIANO, 2013) sobre as bacias sedimentares de origem do acervo do LECP-UNIRIO. Além disso, foram consultadas as cadernetas de campo da equipe do laboratório para a organização de uma lista com todos os afloramentos visitados para coleta de material fóssil de onde o acervo do laboratório é proveniente.

Feita a apropriada implementação do banco de dados do acervo fotográfico, com aproximadamente 1.500 fotografias catalogadas até o momento, e seu adequado funcionamento, pretende-se agora criar um vínculo entre este e o banco de dados da Coleção de Fósseis Paleozoicos do LECP-UNIRIO.

4. O PATRIMÔNIO CIENTÍFICO REVELADO

O patrimônio científico, em relação ao material, é identificado através dos itens utilizados para a produção de pesquisa científica ou tecnológica. "[...] estamos no âmbito daqueles conjuntos de objetos, no amplo sentido do termo, que foram utilizados para produzir ciência e desenvolvimento tecnológico e que foram gerados a partir desses processos" (GRANATO; LOURENÇO, 2010/2011, p. 88-89). Apreendido isso, e tomando como exemplo a experiência exposta sobre o LECP-UNIRIO, entendemos então que sua coleção de fósseis, os equipamentos utilizados para o trabalho de campo, para a preparação, conservação e estudo do material coletado, as cadernetas de campo e quaisquer outros objetos utilizados e/ou produzidos ao longo do processo de trabalho se configura como patrimônio científico.

Entretanto, pode-se dizer que esses bens materiais são produtos de técnicas e métodos, fer-

ramentas importantes para a construção de estudos teóricos na Paleontologia, sendo, portanto, compreendido como método científico. E todo esse desenvolvimento culminará na formulação de hipóteses e teorias científicas. Essas referências são bens imateriais, discutíveis sob a base do patrimônio intangível. Assim, o patrimônio científico intangível pode ser definido como todo o conhecimento científico incluindo os processos metodológicos adotados para o "fazer ciência". Isto é, a própria Ciência Paleontológica se enquadra no conceito de patrimônio científico intangível, de modo que esta se institui como um legado para a sociedade. É importante ressaltar que ambas as categorias, a tangível e a intangível, existem mutuamente complementando uma o sentido da outra.

> *[...] the scientific heritage has a close and rather strong link with the technical and industrial heritage, which should help us in relation to methodology, both practically and in terms of efficiency. [...] Any technological practice employs comparison, classification, as well as trial and error, and is based on Man's rationality in the interaction with Nature. Besides, monumental technological properties, such as bridges, canals, factories, railways, mining, etc. are already inscribed on the World Heritage list. This must guide us, and we have already conducted effective operations together with specialists on industrial heritage and the history of technology. However, we have to remember the following important difference: Technology aims to produce material artefacts in the service of man (objects, production tools, infrastructure), that is to say heritage potentially falling under criteria (i) to (v) of the World Heritage Convention. This is not the case of science, whose aim is to produce knowledge, concepts and laws! Fundamentally, the scientific heritage, as the result of science, is intangible, that is to say, it falls under criterion (vi), which cannot be used alone in terms of the Convention! [...] the analysis of the value of the cultural properties falling under these categories can only be made in close consideration of their scientific significance, which lies in the realm of the intangible (COTTE, 2009).*

Sabe-se que os objetos, produzidos pelo humano ou pela natureza – quando em um contexto social –, são portadores de informações que podem ser separadas em intrínsecas e extrínsecas. As informações intrínsecas são as que podemos extrair diretamente do próprio objeto em análise, representam suas propriedades físicas. Já as informações extrínsecas, denominadas documental e contextual (MENSCH, 1987 *apud* FERREZ, 1994), são as que podem ser obtidas através de outras fontes externas ao objeto e que permitem o entendimento de seu contexto de origem.

A partir das informações intrínsecas e extrínsecas, Mensch (1987, 1990 *apud* FERREZ, 1994) identifica três aspectos básicos da informação que seriam: (1) propriedades físicas do objeto (descrição física); (2) função e significado (interpretação, contexto do objeto); e (3) história do objeto.

Conforme as atividades desempenhadas pela equipe do LECP-UNIRIO e relatadas até o momento, podemos identificar três esferas de atuação em relação ao seu objeto de estudo (os fósseis), ilustradas no esquema a seguir:

Esquema ilustrativo para o entendimento das análises realizadas sobre a coleção "Fósseis Paleozóicos": as esferas descritiva e contextual são trabalhadas na linha voltada para a documentação do acervo, enquanto que a esfera histórica é desenvolvida na linha de memória da coleção.

Geralmente, em trabalhos desempenhados com coleções científicas, os pesquisadores dão atenção apenas à análise da esfera de descrição de seu objeto de estudo e à sua esfera contextual. A terceira esfera, sobre a historicidade que envolve o processo de estudo do objeto, muitas vezes fica esquecida. Um espécime fóssil de uma coleção paleontológica fornece uma gama de informações, das quais se pode retirar uma série de conexões. Elas possibilitam a reconstruir sua individualidade como biodiversidade, sua história geológica e paleontológica e sua trajetória desde sua coleta até sua instalação dentro da coleção, assim como todos os outros eventos – paralelos ou posteriores – por que esse objeto passou. Tal objeto, aparentemente estável, exibe mutabilidade e polissemia.

Lourenço (2009) aponta que, as causas da pouca preservação e valorização do patrimônio científico se dão pelo fato de que a definição deste eixo de patrimônio é mais complexa que, por exemplo, a de patrimônio arqueológico ou patrimônio natural; que grande parte dos países não tem a real dimensão de seu próprio patrimônio científico; 90% deste patrimônio não se encontra em museus, mas sim em instituições que não estão preparadas para lidar com este tipo de material e estando a maior parte destes bens "[...] disperso[s] por universidades, politécnicos, antigos liceus e escolas técnicas, institutos e laboratórios de investigação, hospitais, sociedades científicas" (LOURENÇO, 2009, p. 47) que não têm a devida infraestrutura e pessoal qualificado para a realização de sua adequada divulgação e preservação; e que há pouca valorização deste patrimônio por parte dos pesquisadores autores destes bens, que deveriam ser os principais responsáveis por sua preservação e posta de valor.

Ciente dessa problemática, procurou-se amenizar esse problema adotando medidas para a preservação de patrimônio científico institucional. A coleção científica paleontológica é trabalha-

da no âmbito descritivo e contextual há alguns anos e vem sempre buscando aprimorar este fazer e perpetuá-lo através de publicações científicas. E, a partir de 2012, começou a observar também as trajetórias históricas e as conexões existentes referentes a esse material através dos registros fotográficos. Com a apropriada documentação da coleção fotográfica é possível saber quem foram os atores envolvidos nos trabalhos realizados pelo LECP-UNIRIO e as metodologias adotadas em seus trabalhos de campo, nas atividades de educação patrimonial (geo-oficinas) e de que forma é feita sua divulgação científica. Ou seja, é uma forma de registrar quais, como e onde suas atividades eram realizadas (sua metodologia, o modo de fazer ciência); quem eram seus atores (os portadores das idéias) e assim preservar o patrimônio científico imaterial do laboratório. Como salientado por Alberti (2005), o objeto nas coleções aguardam apenas uma forma de lhes dá vozes.

É possível ter acesso à memória e à história do laboratório no momento em que procuramos relacionar o acervo fotográfico, as cadernetas de campo, as publicações científicas e a própria Coleção de Fósseis Paleozoicos. É a partir destas relações que o patrimônio científico intangível do LECP-UNIRIO se revela.

5. ANEXOS

Figura 1: Trabalho de campo realizado na Bacia do Parnaíba, no Município de Sussuapara, povoado de Barreiro (PI); em 20 de maio de 2008. Acervo do LECP-UNIRIO (PB-BB01.2008-05.008).

Figura 2: Apresentação de comunicação oral no XIX Congresso Brasileiro de Paleontologia (Aracaju-SE), em julho de 2005. Acervo do LECP-UNIRIO (ainda não documentado).

Figura 3: Equipe do LECP-UNIRIO em visita ao Parque Nacional da Serra da Capivara (São Raimundo Nonato-PI), em 04 de agosto de 2007. Acervo do LECP-UNIRIO (ainda não documentado).

Figura 4: Geo-oficina com professores de Ensino Fundamental da GRE 7 (Piauí), em 21 de agosto de 2012. Acervo do LECP-UNIRIO (ainda não documentado).

NOTAS

[1] Era Paleozoica: compreendida entre 542 milhões e 245 milhões de anos atrás, aproximadamente.

[2] Período Devoniano: entre 416 milhões e 359 milhões de anos atrás, aproximadamente.

[3] Período Carbonífero: entre 359 milhões e 245 milhões de anos atrás, aproximadamente.

[4] Os campos recomendados pelo CIDOC Fact Sheet 1 são os seguintes: número sequencial provisório; data de chegada; nome e endereço do dono ou pessoa que trouxe o objeto (se não for um empregado do museu); identificação ("palavra-chave" ou breve descrição do objeto); razão de entrada; localização de armazenamento temporário; nome do empregado do museu que recebeu e/ou trouxe o objeto.

[5] Camada sedimentar onde o material fóssil estava depositado.

[6] Idade geológica da rocha onde está depositado o material fóssil.

[7] Predominantemente em formato digital. As fotografias em suporte de papel fotográfico foram digitalizadas.

[8] O formato adotado para a nomeação destas sub-pastas foi o seguinte: ANO - DIA-MÊS a DIA-MÊS. Tais informações são referentes ao período completo do trabalho desempenhado durante aquele evento. Ex.: 2007 - 27-07 a 05-08; "atividade realizada no ano de 2007, entre os dias 27 de julho e 05 de agosto".

[9] O formato adotado para a nomeação destas sub-pastas foi o seguinte: ANO-MÊS-DIA. Optou-se por esta ordem para facilitar a organização das pastas por ordem cronológica, do evento mais antigo para o evento mais atual.

[10] Exemplo prático: PB-OI01.1994-07.002; [Campanha na Bacia do Parnaíba, localidade Oiti 01]. [capturada em julho de 1994].[foto nº 002].

[11] Em Paleontologia, o termo "Procedência" indica o local onde o fóssil foi coletado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Samuel J. M. M. Objects and Museums. ISIS, nº 96, p. 559-571, 2005.

CIDOC/ICOM. CIDOC Fact Sheet 1: Registration step by step: when an object enters the museum. 1993. Disponível em: <http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Guidelines/CIDOC%20Fact%20Sheet%20N1.pdf> Acesso em: 15 abr. 2014.

COTTE, Michel. The Scientific Heritage: some introductory remarks. 2009. Disponível em: <http://18april.icomos.org/index.php/2009/Theme-2009/the-scientific-heritage-some-introductory-remarks.html> Acesso em: 16 set. 2014.

FERREZ, Helena D. Documentação Museológica: Teoria para uma Boa Prática. In: MinC & IPHAN.

Estudos de Museologia, caderno de ensaios 2. Rio de Janeiro, IPHAN, p. 65-74. 1994.
GRANATO, Marcos; LOURENÇO, Marta. Reflexões sobre o Patrimônio Cultural da Ciência e Tecnologia na Atualidade. Revista Memória em Rede, Pelotas, v. 2, n. 4, dez. 2010 / mar. 2011.
LOURENÇO, Marta. O patrimônio da ciência: importância para a pesquisa. Revista Museologia e Patrimônio. v. 2, n. 1, p. 47-53, jan/jun. 2009.
NASCIMENTO, Rosana A. D. Sistema de Numeração. 2005. Disponível em: <http://museologia.mestrados.ulusofona.pt/Textosapoio_rosana.htm> Acesso em: 15 de abr. 2014.
PONCIANO, Luiza C. M. O. Tafocenoses Mesodevonianas da Bacia do Parnaíba do Estado do Piauí: análise tafonômica, paleoambiental e patrimonial. 2013. Tese (Doutorado em Geologia) - Programa de Pós-graduação em Geologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
SANTOS, Maria Eugênia de C. M.; CARVALHO, Marise S. S. Paleontologia das Bacias do Parnaíba, Grajaú e São Luís: Reconstruções Paleoambientais. Rio de Janeiro: CPRM Serviço Geológico do Brasil – DGM/DIPALE. 2009.
SCHEFFLER, Sandro M. Crinóides e blastóides do Devoniano Brasileiro. 2010. Tese (Doutorado em Geologia) - Programa de Pós-graduação em Geologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA COMO UM ARQUIVO?

Bruno Cesar Rodrigues
brunocesar.rodrigues@usp.br / brunocesar.rodrigues@gmail.com

O museu é visto hoje como uma instituição ocidental cuja intenção é colecionar para expor. Devido à imaterialidade de muitas obras de arte contemporânea e conceitual é observável que há uma indefinição do seu lugar simbólico dentro dos museus de arte. Neste ensaio busca-se elencar algumas discussões possíveis, dando abertura a futura pesquisa mais aprofundada e extensa, sendo elas: questionamentos acerca da formação de coleções, museus de arte contemporânea e as obras que comumente abrigam. O principal questionamento que aflora é em relação à formação de coleção por meio da aquisição de obras de arte que são efêmeras. Primeiramente busca-se expor algumas considerações acerca de museu ao longo dos séculos e quanto a coleção. Em seguida, apresentar a situação que se percebe na arte contemporânea e conceitual por meio de uma breve problemática utilizando como exemplo a obra de arte Pele (1990) da artista Anna Barros.

Palavras-chave: Museu, Arte Contemporânea, Coleção, Arte Conceitual, Museu De Arte Contemporânea.

INTRODUÇÃO

O museu é visto hoje como uma instituição ocidental cuja intenção é colecionar para expor. Desde a Grécia antiga é possível encontrar referências a coleções e a instituições preocupadas com a preservação da memória. Em si, é um espaço onde comumente são agrupados objetos considerados produtos cultuais, naturais ou patrimoniais. Nele é seguida uma ordem determinada que possibilita inúmeras significações por meio das várias leituras possíveis de serem realizadas.

Pode-se dizer que se apresenta acima uma concepção comum em relação aos museus. Porém, ele não é uma instituição estática e passa por transformações constantemente. Abordando-o pelo sentido da guarda para exposição, como pensar os museus de arte contemporânea quando, muitas vezes, os mesmos adquirem e guardam ações, registradas ou não, em vez das obras de arte ditas "tradicionais" (pinturas, esculturas, desenhos e gravuras - objetos)?

Devido à imaterialidade de muitas obras de arte contemporânea e conceitual há uma indefinição do seu lugar simbólico dentro dos museus de arte, afirma Cristina Freire (1999). Muitas delas oscilam entre a biblioteca, o arquivo e/ou a coleção museológica, também denominada de acervo. Em diversos casos, o que resta das obras de arte contemporânea são seus documentos (fotografias, vídeos, projetos etc.). Desse modo, a linha que separa o que é documento e o que é obra de arte contemporânea é tênue (FREIRE, 1999). É nesse ponto em que o museu entra em dilema em seu fazer classificatório.

O ensaio que se apresenta não visa estabelecer verdades e nem aprofundar as discussões possíveis, visto que, para tanto, uma pesquisa mais extensa se faria necessária. Em termos gerais, aqui se pretende apenas elencar alguns questionamentos acerca da formação de coleções, museus de arte contemporânea e as obras que comumente abrigam. O principal questionamento que aflora é em relação à formação de coleção por meio da aquisição de obras de arte que são

efêmeras. Como é observável, estas obras podem deixar de existir em algum momento, seja pela deterioração do material com o qual foi composta, seja seguindo determinação do artista, seja por ambos os motivos ou mesmo por qualquer outro. Enquanto a concepção comum de museu seja da instituição preocupada com o perene o museu de arte contemporânea parece seguir na contra mão dessa ideia. Assim, a definição e/ou o fazer do museu se transforma a partir do momento em que passa a abrigar tais obras efêmeras?

Busca-se, primeiramente, expor algumas considerações acerca de museu ao longo dos séculos e quanto a coleção. Em seguida, apresentar a situação que se apresenta a arte contemporânea e conceitual por meio de uma breve problemática, que busca retomar alguns pontos abordados neste estudo, utilizando como exemplo a obra de arte Pele (1990) da artista Anna Barros.

1. DO *MOUSEION* AO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA: COLEÇÃO E COLECIONISMO

1.1. *MOUSEION*/MUSEU

A palavra museu tem origem do grego *mouseion* (templo das musas), cujo significado tem sofrido alterações ao longo do tempo. Na Grécia antiga o termo designava uma instituição filosófica, "lugar de contemplação onde o pensamento, livre de outras preocupações, poderia dedicar-se às artes e ciências" (TEIXEIRA COELHO, 2004: 269). O objetivo das obras nesse mouseion era agradar aos deuses em forma de oferendas, e não voltadas à contemplação dos homens (SUANO, 1986).

Mouseion designava um local de discussão e ensino do saber no século III a.C., com Ptolomeu I no Egito, aproximando-se do conceito moderno de universidade. "(...) Buscava-se discutir e ensinar todo o saber existente no tempo nos campos da religião, mitologia, astronomia, filosofia, medicina, zoologia, geografia etc." (SUANO, 1086: 11).

Já em Roma, a palavra *museum* era empregada no sentido de "local de discussão filosófica" que abrigavam obras de arte, curiosidades e até mesmo objetos de regiões conquistadas (TEIXEIRA COELHO, 2004). Suano (1986: 13) afirma que os maiores colecionadores foram os romanos e que "As coleções dos templos eram perfeitamente visitáveis pelo público comum e algumas das coleções particulares eram abertas à visitação, como as do imperador Agripa, que conclamava outros romanos a imitá-lo".

Nota-se que o ponto de convergência destas três épocas do museu é o desenvolvimento da discussão filosófica na instituição. Por outro lado, em Roma o museu mostra se como uma instituição mais diversificada, voltando-se mais precisamente ao colecionismo de curiosidades, de objetos conquistados, diferenciados, produzidos ou pertencentes a outras regiões (Oriente, Britânia, África), o que aparentemente não se observa em períodos mais antigos (SUANO, 1986).

Por pregar o desprendimento de bens materiais ditos supérfluos, a igreja católica foi a prin-

cipal receptora de doações e se tornou, assim, a mais importante colecionadora de obras de arte e objetos de naturezas diversas na idade média (SUANO, 1986). É possível dizer que os movimentos das cruzadas também se constituíram como um dos principais fatores para o engrandecimento destas coleções, cujos objetos eram denominados relíquias.

No final da idade média os príncipes italianos também começam a formar suas coleções particulares. "Datam, assim, do século XIV, as primeiras coleções principescas de que temos notícia e que chegaram até nós, quer integralmente – transformadas em museus – quer esparsas, mas cujo conteúdo está presente em catálogos e elencos do período" (SUANO, 1986: 14). Nessa mesma fase, Lorenzo de Médici, o terceiro na geração da família de colecionadores, possuía em sua casa uma grande coleção, já caracterizada como tesouro e, talvez, a maior de seu tempo (CRIPPA, 2005).

Ainda na idade média, por meio deste ímpeto colecionista de curiosidades, surgem os chamados gabinetes de curiosidades, sendo o apogeu dos mesmos no Renascimento.

> *Nesse período, o homem vivia uma verdadeira revolução do olhar, resultado do espírito científico e humanista do Renascimento e da expansão marítima, que revelou à Europa um novo mundo. As coleções principescas, surgidas a partir do século XIV, passaram a ser enriquecidas, ao longo dos séculos XV e XVI, de objetos e obras de arte da antiguidade, de tesouros e curiosidades provenientes da América e da Ásia e da produção de artistas da época, financiados pelas famílias nobres (JULIÃO, 2006: 20).*

Segundo Hernández Hernández (2001), o conceito moderno de museu surge no baixo Renascimento, com o humanista Paolo Giovio (1483-1552) que empregava o termo museu para denominar tanto a coleção quanto o edifício que a abrigava. Em contrapartida, Julião (2006) defende que tal concepção surge apenas a partir da Revolução Francesa e sua consolidação dá-se no século XIX, quando se criam importantes instituições museológicas na Europa. No iluminismo o museu era visto como um representante dos valores nacionais, o que influenciou o surgimento de muitos museus.

Julião (2006: 20) afirma que as coleções evoluíram e se especializaram, passando a organizar seus objetos segundo critérios "que obedeciam a uma ordem atribuída à natureza, acompanhando os progressos das concepções científicas nos séculos XVII e XVIII". Dessa forma, abandonaram a função de "curiosidade", adquirindo aspectos científicos por meio da pesquisa e da ciência pragmática e utilitária.

O museu é visto hoje como uma instituição ocidental cuja intenção é colecionar para expor. Desde a Grécia antiga é possível encontrar referências a coleções e a instituições preocupadas com a preservação da memória. De modo geral, o museu em si é um espaço onde são agrupados objetos considerados produtos cultuais, naturais ou patrimoniais. É seguida uma ordem determinada pelo mesmo que permite várias leituras e, consequentemente, ampliando o leque de significados.

Isso se dá por meio da retirada destes objetos de seu contexto original, ou o espaço para o qual foi concebido.

1.2. MUSEU DE ARTE E ARTE CONTEMPORÂNEA

Com o passar dos anos, assim como os processos de produção artística, os museus também passaram por transformações, em geral para poder abrigar os novos produtos considerados artísticos. De certo modo é possível dizer que os artistas e suas obras começaram a questionar os museus e seus fazeres, sem mesmo desconsiderá-los como local importante para a consagração da obra como arte e de seu artífice como artista. Ambos passaram a desafiar a instituição e seus fazeres. Segundo Freire (1999: 50), "O campo da arte se expande, portanto, do estético – eminentemente retiniano – para o artístico, que envolve conceitos, ideias, valores e representações que se estendem além dos limites da percepção visual", isso a partir de Marcel Duchamp e seus *ready-mades*.

Aos poucos, novas tecnologias são introduzidas na esfera artística e neste contexto não apenas objetos tradicionais como pinturas, gravuras e esculturas são considerados como arte, pois materiais de naturezas diversas passam a fazer parte da produção artística. Isto é, não apenas tinta, tela, metal e pedra são utilizados para se produzir arte, mas também materiais perecíveis e de uso outrora diverso do campo artístico, sendo eles restos de comida, animais, som, luz dentre muitos outros (ARCHER, 2001).

> *A ideia de arte enquanto algo depende de seu momento histórico específico e profundamente envolvido com ele, enquanto um desvio radical das convenções imemoriais da pintura e da escultura, enquanto algo que abraça as novas tecnologias de sua produção – parecia que isso tudo podia ser posto de lado por uma idéia de arte enquanto algo sujeito apenas às limitações da criatividade humana individual (CRIMP, 2005, p. 62).*

Devido às transformações que o campo da arte tem passado, o museu tem sofrido uma indefinição classificatória dos objetos que o adentram (FREIRE, 1999). O princípio dos museus é a perenidade e as obras produzidas nas últimas décadas, principalmente a partir da segunda metade do século XX, têm desafiado esse princípio. O museu que tem abrigado estas obras tem sido denominado museu de arte contemporânea.

> *As novas orientações artísticas, apesar de distintas, partilham um espírito comum: são, cada qual a seu modo, tentativas de dirigir a arte às coisas do mundo, à natureza, à realidade urbana e ao mundo da tecnologia. As obras articulam diferentes linguagens - dança, música, pintura, teatro, escultura, literatura etc. -, desafiando as classificações habituais, colocando em questão o caráter das representações artísticas e a própria definição de arte. Interpelam criticamente também o mercado e o sistema de validação da arte. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL).*

Em arte contemporânea, há o que Cristina Freire (1999, p. 29) denomina de "predomínio da idéia sobre o conteúdo" e afirma que as "poéticas conceituais" materializam críticas às instituições por meio da desmaterialização das obras. Para Meneses (1994), em um museu de arte a obra é o documento plástico. No caso da arte contemporânea, devido à imaterialidade de muitas obras, há uma indefinição do lugar simbólico das mesmas (FREIRE, 1999). Por isso, várias delas oscilam entre a biblioteca, o arquivo e/ou a coleção museológica, também chamada de acervo. Há casos em que o que resta da obra de arte contemporânea é o documento (fotografia, vídeo, projeto etc.). Desse modo, a linha que separa o que é documento e obra de arte contemporânea, muitas vezes, é tênue e o museu de arte se vê no dilema de como classificar tais obras/documentos (FREIRE, 1999).

> *As proposições artísticas da arte Conceitual, assim como muitas obras contemporâneas, supõem uma nova concepção de museu que possa também assimilar o fluido e entremear o paradoxo de incorporar dinamicamente o transitório. Nesta perspectiva, o museu de arte contemporânea não se limita a uma função passiva, com salas de exposição abertas a contemplação de poucos privilegiados (FREIRE, 1999, p. 53).*

Segundo Meneses (1994, p. 11), os museus funcionavam como "almoxarifado de um patrimônio burguês", sendo considerados como "templos" que homologavam os valores da burguesia. Instituição vista como espaço de contemplação. Local onde as obras são observadas como se fossem objetos sagrados e que não devem ser questionados, onde ocorre o maravilhar-se diante do que se é exposto, muitas vezes, de modo passivo. Por outro lado, aponta Cristina Freire (1999), o museu de arte contemporânea vem aos poucos se desvinculando deste espaço de aceitação passiva do que é classificado como arte para se tornar o fórum, o espaço do debate por meio do qual se apresenta. "A obra Conceitual quebra expectativas arraigadas e cria, muitas vezes, um desconforto intelectual ou em alguns casos até mesmo físico para o espectador" (FREIRE, 1999, p. 29).

Desse modo, o museu de arte contemporânea não se apresenta como o local passivo de estoque de obras consideradas verdadeiras obras-primas do saber fazer artístico. O espaço vem desafiar as capacidades de compreensão e de síntese das ideias, das críticas e desejos por meio das obras. Quando Crimp (2005) retoma Marcel Broodthaers em seu ensaio Isto não é um museu, ele apresenta este espaço como local de criação e recepção, museu como laboratório. O mesmo autor também apresenta a concepção de que o museu de arte contemporânea rompe com a ideia do museu como narrador linear da história, uma das principais características do museu de arte moderna. Para finalizar, Arthur Danto (2006: 07) apresenta a ideia de como é o museu de arte contemporânea hoje: "(...) o artista tem livre acesso ao museu e organiza, a partir de seus recursos, exposições de objetos sem qualquer conexão histórica ou formal entre eles, a não ser aquela fornecida pelo artista".

1.3.COLEÇÃO

Embora se tenha perpassado brevemente a transformação do museu e seu conceito ao longo do tempo, antes de adentrar mais nas questões referentes às artes contemporâneas, vale apontar a principal característica desta instituição, identificada por Bellotto (2006: 39) como colecionadora. Segundo a autora, "a coleção é artificial e classificada segundo a natureza do material e a finalidade do museu a que pertence".

Para Krzysztof Pomian (1984: 51), o conceito de coleção em museu está diretamente ligado à perda da função de uso dos objetos. Isto é, nas palavras do autor, "Ainda que na sua vida anterior tivessem um uso determinado, as peças de museu ou de colecção já não o têm". Desse modo, coleção é definida como "(...) qualquer conjunto de objectos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades económicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e exposto ao olhar público" (POMIAN, 1984: 53). No entanto, para o mesmo autor, sua definição possui um caráter estritamente descritivo, de modo a excluir diversas variáveis de coleções, tais como as de que não estão expostas ao olhar (tesouros escondidos), as que são formadas ao acaso etc.

Por ser descritiva, esta definição apresenta um paradoxo que reside no seguinte: ao mesmo tempo em que se mantêm os objetos fora do circuito econômico, seja temporária ou definitivamente, há uma forte proteção sobre os mesmos identificando-os como "tesouros preciosos" e, considerando que cada objeto vale uma quantia em dinheiro, passam a ser, de fato, tesouros. Assim, o paradoxo pode ser resumido em possuírem "um valor de troca sem terem valor de uso" (POMIAN, 1984: 54). Com as obras de arte ocorreu o mesmo: perderam sua função inicial que era a de ornamentar locais ou pessoas, representar algo, e passaram a possuir seu valor voltado principalmente ao estético.

Ter posse de objetos como estes traz prestígio a seu possuidor, visto que "testemunham o gosto de quem [os] adquiriu, ou as suas profundas curiosidades intelectuais, ou ainda a sua riqueza ou generosidade, ou de todas estas qualidades conjuntamente" (POMIAN, 1984: 54). Paralelo a isso, surge um mercado que só tem crescido e, de certo modo, aguçado a fetichização dos objetos colecionáveis, podendo ser qualquer um e de qualquer natureza na concepção de Pomian (1984).

Em linhas gerais, para o autor as coleções formadas ao longo dos séculos possuem como principal função a de permitir que seus objetos sirvam de "intermediários entre os espectadores, quaisquer que sejam, e os habitantes de um mundo ao qual aqueles são exteriores (se os espectadores são invisíveis, trata-se do mundo visível e vice-versa)" (POMIAN, 1984: 67). O próprio autor defende que há uma dicotomia entre os objetos do visível, ficando de um lado aqueles que possuem utilidade no sentido de "ser consumidos ou servir para obter bens de subsistência" (PO-

MIAN, 1984: 71) e, do outro, ficam os objetos dotados de significados denominados como "semióforos", isto é, aqueles que não possuem utilidade de uso, que não são manipulados, mas expostos ao olhar, enfim, representantes do invisível.

Sejam coisas/objetos ou semióforos, ambos requerem um observador. Em contrapartida, "(...) nenhum objeto é ao mesmo tempo e para o mesmo observador uma coisa e um semióforo", segundo Pomian (1984: 72). Por seu lado, os semióforos só revelam seus significados quando expostos ao olhar. Deste ponto de vista é que se observa o sentido adquirido por meio do olhar, principalmente ao se considerar que, de algum modo, desde Marcel Duchamp alguns artistas selecionam alguns objetos comuns do dia-a-dia para expô los. Essa ideia faz convergência com o que Cristina Freire (1999) defende quanto ao valor de exibição, conceito apresentado a partir de Walter Benjamin (1994). Uma obra de arte só adquire tal status pela intenção do artista de expô-la ao olhar dos públicos e a consumação da intenção.

2.ARTE CONTEMPORÂNEA E ARTE CONCEITUAL: O MUSEU COMO ARQUIVO

O museu de arte contemporânea acaba por se tornar um arquivo da contemporaneidade (FERRARI, 2006) ao fazer a guarda dos documentos que representam obras de arte realizadas e cuja existência só se faz possível por meio de tais registros. Ele é o mediador entre as obras e o público que não pôde ter acesso às obras de um determinado período ou das obras cujo acesso no momento de sua realização era impossível (Freire, 1999). Assim, enquanto documento a fotografia teve e ainda tem um papel importante para as obras de arte contemporânea, chegando a ultrapassar essa função inicial. Muitas vezes, as fotografias vinham depois das obras com o intuito de apenas documentar. Aos poucos, elas passaram a ser parte constituinte da obra e de todo processo de produção artística, tornando-se, algumas vezes, na obra final. Todavia, há obras que se tornam, senão impossíveis, ao menos inviáveis de serem registradas fotograficamente. Isto é, segundo Freire (1999), tentar captar as Instalações por intermédio das câmeras fotográficas é um problema recorrente que remete às questões relacionadas às inúmeras perspectivas. Consequentemente, não existe uma única perspectiva para que a Instalação seja abordada e cada perspectiva daria a esta obra um novo sentido.

No caso das Performances, o acesso que se tem a tais obras é por meio de seus registros documentais, estes que, comumente, são considerados como secundários, segundo Melin (2009). Contudo, a mesma autora afirma haver casos em que a Performance não existiu diante de um público, mas sim o processo de documentação das mesmas nos ateliês dos artistas. Em outras palavras, os artistas encenavam diante das câmeras (de vídeo ou fotográficas) suas Performances e era essa documentação que seria apresentada ao público. Desse modo, quando não se tem uma audiência formal, no momento da realização da Performance, a documentação e a Performance passam a ser a mesma coisa. No caso da Performance que se realizou como ação e foi documentada

sistematicamente, há um prolongamento da mesma mediante estes documentos. E o museu de arte contemporânea é o responsável por essa documentação/obra.

O que se percebe é que o que permanece no museu de arte contemporânea, muitas vezes, não é a obra em si, mas sim seus registros documentais. Essa é uma problemática com a qual os museus devem saber lidar na atualidade, visto que o conceito de patrimônio como um objeto físico acaba por se desfazer no momento em que um museu adquire uma obra que não é um objeto, mas uma ação, por exemplo.

A obra de arte denominada Pele (1990), da Artista Anna Barros, não é uma obra que se possa chamar necessariamente de ação, mas um objeto realizado por meio de uma manta de látex que se pretendia imitar a pele humana. Assim como qualquer objeto, esta obra de arte passou por transformações ao longo dos anos e encontra-se hoje ressecada e manchada. Esta é uma obra pertencente ao Museu de Arte contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e esteve exposta de 2011 a 2013 no MAC-USP Ibirapuera, na exposição MAC em Obras, que serviu para discussão dos processos de preservação, documentação, restauração e exposição de obras de arte contemporânea.

Na exposição, a referida obra de arte fazia parte do eixo "Restaurar/Preservar". O intuito da exposição era o de mostrar ao público os bastidores das exposições e o trabalho de restauradores e conservadores, principalmente ao trabalharem com materiais tão distintos e que requerem tratamentos especiais e específicos. Ao mesmo tempo, pretendeu-se abrir o espaço para consulta aos artistas e, juntamente com eles, levantarem as melhores formas de tratamento das obras de arte pertencentes ao acervo.

No caso em específico, a artista Anna Barros decidiu que não queria restaurar nem preservar a sua obra. Uma vez que a mesma sofrera perdas com o tempo, estas inesperadas pela própria artista, sua obra já não existia mais como deveria existir. Assim sendo, Anna Barros decidiu que queria ver decretada a morte de sua obra e em carta oficial exigia o enterro da mesma, contando inclusive com cortejo fúnebre e tudo mais, além de que todo processo deveria ser filmado para constar como documentação além do registro da Performance.

Este ocorrido pode suscitar diversos questionamentos, sendo o principal deles: De que modo o MAC-USP poderia realizar o pedido da artista se a obra fora adquirida com recursos públicos e a mesma constava como patrimônio da instituição? Existe todo um processo burocrático para a aquisição de uma obra pela instituição pública, o que não deve ser diferente no caso da sua baixa, se isto for permitido. É certo que o museu se responsabilizaria pela guarda da documentação que representaria a obra Pele outrora existente, no entanto, seria esta documentação uma nova obra de arte?

Este é apenas um dos possíveis exemplos para demonstrar as dificuldades pelas quais pas-

sam os museus de arte contemporânea. É possível dizer que os museus e as artes contemporâneas amplificam ainda mais as dificuldades em se definir o que é documento por meio das obras que desafiam até mesmo seus públicos a compreendê-las. É clara essa dificuldade tanto para o museu quanto para o profissional da informação atuante na instituição. Tal dificuldade não se restringe apenas no fato de se adquirir obras efêmeras e a indefinição do local de guarda das mesmas, mas expande-se para questões de conservação/preservação, exibição e mesmo de compreensão.

As obras contemporâneas demonstram romper uma barreira entre o objeto, produto cujos museus colecionam, e o conceito ao se desmaterializarem. A obra de arte contemporânea muitas vezes surge para negar o museu, criticá-lo, mas ainda assim depende dele para ser vista (FREIRE, 1999). Neste aspecto, o museu passa a ser um espaço de fluxo, no sentido que a Ciência da Informação abordaria as unidades de informação: ambiente onde as informações transitam e que passam por processos de seleção, organização e disseminação. Por garantir a guarda dos documentos que representam as obras que existiram, o museu de arte contemporânea assume o papel de arquivo da contemporaneidade.

Federico Ferrari (2006) aponta o museu como lugar de memória e questiona o sentido paradoxal do museu de arte contemporânea por ser um espaço que se responsabiliza por arte do presente. O museu de arte contemporânea é o mediador do imediato. O autor complementa que os museus não mais se reservam o papel de guardador de memórias, mas passa a ser também produtor da mesma e segue uma lógica de mercado. O museu atual assume uma função mais ativa na produção artística. Enfim, Ferrari (2006) afirma que o museu da atualidade demonstra a distinção entre o espaço de conservação, o da reflexão crítica e o da produção artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCHER, Michael. Arte contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BELTING, Hans. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história cultural. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas).

CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CLAIR, Jean. L'hiver de la culture. Paris; Flamarion, 2011.

COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. Anais do Museu Paulista, São Paulo, v. 16, n. 2, jul-dez, 2008. p. 131-173.

CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Coleção a.
CRIPPA, Giulia. Entre paixão e necessidade: a arte de colecionar, os espaços da memória e do conhecimento na história. In: FURNIVAL, Ariadne Chloë; COSTA, Luzia Sigoli Fernandes (Orgs.). Informação e conhecimento: aproximando áreas de saber. São Carlos: EdUFSCar, 2005.
DANTO, Arthur. Após o fim da arte. São Paulo: Edusp/Odysseus, 2006.
ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Arte contemporânea. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/>. Acesso em: 10 mai. 2011.
FERRARI, Federico. Post-produzione della memória: Il museo tra committenza e mercato. In: ZULIANI, Stefania (cur.). Il museo all'opera: transformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea. Salerno: Bruno Mondadori, 2006. p. 93-102.
FREIRE, Cristina. Poéticas do processo: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.
_____. Arte conceitual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006b.
HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. Manual de museología. Madrid: Editorial Síntesis, 2001.
JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a história do museu. In: Caderno de diretrizes museológicas. Ministério da Cultura, Brasília: Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/Museus/File/caderno-diretrizes/cadernodiretrizes_segundaparte.pdf> Acesso em: 18 set. 2008.
MELIN, Regina. Performance nas Artes Visuais. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2008.
MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. An. Mus. Paul., vol.2, n.1, 1994. p. 9-42.
POMIAN, Krzysztof. Colecção. In.: Enciclopedia Einaudi. Vol. 1. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.
ROUILLÉ, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.
SUANO. Marlene. O que é museu? São Paulo: Brasiliense, 1986.
TEIXEIRA COELHO. Dicionário crítico de políticas culturais. Cultura e imaginário. 3 ed. São Paulo: FAPESP; Iluminuras, 2004.
VARALLO, Franca. Museologia o storia del museo? L'insegnamento della disciplina e l'arte contemporanea. In: ZULIANI, Stefania (cur.). Il museo all'opera: transformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea. Salerno: Bruno Mondadori, 2006. p. 61-82.

NAS VEIAS DA MEMÓRIA: ALGUMA HISTÓRIA DA MEDICINA: ESTUDO DE CASO

Ethel Mizrahy Cuperschmid
ethelmizahy@yahoo.com.br

Carla Cristina Vieira de Oliveira
cvieirao@gmail.com

Maria do Carmo Salazar Martins
ducaroberto@uol.com

O Centro de Memória da Medicina possui patrimônio cultural científico além de acervo histórico da Faculdade de Medicina da UFMG. Seu espaço ocupa área nobre da Faculdade e ele foi mobilizado no sentido de se organizar e planejar exposição para marcar as comemorações do centenário da instituição. A exposição, cujo título é "Nas veias da memória: alguma história da Medicina" é o estudo de caso apresentado neste artigo.

Palavras-chave: Patrimônio Científico, Exposição, Divulgação científica, Centro de Memória.

INTRODUÇÃO

Desde 2007, quando a gestão do professor Francisco José Penna assumiu a diretoria da Faculdade de Medicina, o Centro de Memória participou das reuniões da comissão do Centenário da Faculdade e ficou incumbido de planejar uma exposição especialmente para comemorar o evento.

Todo o espaço do Centro de Memória da Medicina - fundado em 1977 pelo professor João Amílcar Salgado - localizado no andar térreo da Faculdade de Medicina encontrava-se em desordem e fazendo às vezes de depósito para toda a unidade durante o período de dois anos que ficou fechado sem abrir ao público.

A partir de maio de 2007, sob a coordenação do professor Ajax Pinto Ferreira, iniciaram as atividades de revitalização do Centro de Memória. Havia também diversas demandas institucionais por espaço, utilização racional de salas e criação de novos usos de áreas.

Com auxílio de bolsistas de projetos a organização teve início com o desfazimento ou transferência de mobiliário que não pertencia ao setor como diversas prateleiras metálicas para exposição de periódicos, painéis de madeira, cadeiras quebradas e outros equipamentos.

O acervo que se encontrava entulhado em péssimas condições numa antiga sala onde funcionava um biotério, foi higienizado, selecionado e precariamente acomodado até que estantes apropriadas fossem adquiridas. O mesmo aconteceu com acervo espalhado nesta área de mais de 500 m² do Centro de Memória da Medicina. Assim conseguimos estabelecer tipologias para descrever este "tesouro" da história cultural científica da Faculdade de Medicina.

Uma primeira organização dos acervos tridimensional, iconográfico, documental e bibliográfico nos permitiu pensar no tema de uma exposição que abarcasse facetas da riqueza do material do Centro de Memória e da importância da Faculdade de Medicina para a história da cidade.

As outras atividades envolvidas em sua organização conseguiram dar foco na missão do

Centro de Memória da Medicina, que é "promover e integrar estudos e pesquisas interdisciplinares voltados à reconstrução da memória histórica e sócio-cultural da medicina; construir acervos documentais e bibliográficos, cuidando de sua restauração, organização, conservação, divulgação e permuta".

De acordo com seu Regimento interno, em seu artigo 1º,

> *o Centro da Memória da Medicina (CEMEMOR), órgão complementar da Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Minas Gerais, é um Centro Interdisciplinar de Pesquisa, subordinado à Diretoria da Faculdade de Medicina, com pessoal técnico especializado e técnico administrativo próprios, tem por objetivos:*
>
> *I - promover e integrar estudos e pesquisas interdisciplinares voltados à reconstrução da memória histórica e sócio-cultural da medicina;*
>
> *II - constituir acervos documentais e bibliográficos, cuidando de sua restauração, organização, conservação, divulgação e permuta;*
>
> *III - desenvolver atividades relativas à produção, preservação, divulgação e discussão da memória histórica e sócio-cultural da medicina;*
>
> *IV - promover a elaboração da história da medicina em Minas Gerais;*
>
> *V – promover e integrar estudos e pesquisas sobre manifestações culturais de qualquer natureza relacionadas a cuidados com a saúde.*

Com apoio da Faculdade diversas reformas foram executadas. Estas intervenções iam da pintura das paredes, à troca de luminárias e raspagem do taco do piso até pequenas obras, como construção de drywall dividindo espaços. Estas reparações pontuais frequentemente interrompiam processos de organização, pois o acervo tinha que ser removido para outro espaço enquanto obras eram realizadas.

Contamos também com o apoio de professora da Escola de Arquitetura, Ana Cecília Rocha Veiga em elaboração de projeto para exposição e espaços internos do CEMEMOR, conforme consta em sua obra (VEIGA, 2013, p.272-291), com projeto de nova exposição sobre obras raras e uma nova organização dos espaços e sua adequação às normas mais modernas de segurança e climatização. Infelizmente acordo para captação de recursos não foi endossado pela diretoria.

Por outro lado, a Fundação Municipal de Cultura doou mobiliário expositivo antigo do Museu Histórico Abílio Barreto para o Centro de Memória. A Faculdade providenciou pintura dos módu-

los e confecção de outras estruturas expositivas menores, bem como a confecção de proteção de acrílico.

Projetos e entidades apoiaram e financiaram a exposição que ficou pronta para evento de encerramento das comemorações do Centenário da Faculdade de Medicina (ASSESSORIA, 2011). Dentre elas merecem ser citadas: FAPEMIG, Pro Reitoria de Extensão da UFMG, Rede de Museus e Espaços de Ciência e Cultura da UFMG e Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte.

PROCESSOS MUSEOLÓGICOS E SALVAGUARDA DO ACERVO DO CEMEMOR

Como lembra Gonçalves (2004) a exposição e o museu sempre caminharam juntos na história. O termo museu deriva do latim *museum*, com origem do grego *mouseion*, tendo por significado em sua origem a "casa das musas". A palavra exposição também é de origem latina – *exponere* – o que significa "pôr de fora", "entregar à sorte".

A exposição teve o objetivo primordial de apresentar, numa perspectiva original, instigadora e aberta, a história da instituição e da profissão médica para frequentadores da Faculdade - alunos, funcionários, professores – e atrair público externo de pesquisadores, alunos do Ensino Médio e público em geral. O público deve ter acesso ao manancial histórico-científico do acervo, afinal, o Centro de Memória ocupa um espaço público e deve se adequar de fato á sua missão que é divulgar e preservar o patrimônio sob sua guarda.

Todos os membros da equipe do Centro de Memória da Medicina - funcionários, contratados e estagiários de graduação e Ensino Médio - participaram do planejamento da exposição. Também contamos com apoio da arquiteta da Faculdade de Medicina, Eneida Ferreira Ricardo e o engenheiro Vinícius Milleo Moura. Também contamos com serviço de Comunicação Visual de Najla Mouchreck.

A Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte prestou assessoria nos aspectos de segurança, climatização e disposição das peças na exposição, inclusive na montagem e distribuição dos módulos doados por eles, pensando em trajetórias possíveis para visitação.

Era impossível contar toda história da Faculdade de Medicina. Decidimos selecionar, pelos objetos existentes, as narrativas que consideramos mais marcantes da vida desta instituição centenária. Em um salão reformado (piso, pintura, persianas, iluminação) de 150 m² foi planejada a presente exposição.

Com o mobiliário doado e com a possibilidade de se fazer outros módulos pensamos os temas e acervo a ser exposto. Cada módulo continha um tema e a sua disposição no salão da galeria permitia vários trajetos aos visitantes.

Afinal, "Em todos os momentos, e em todo lugar, a exposição aparece como pressuposto-chave da ideia de museu é o meio pelo qual são reunidos e resgatados objetos carregados de informação cultural para uma recepção determinada." (GONÇALVES, 2004, p. 14)

MÓDULO INTRODUTÓRIO: APRESENTAÇÃO SOBRE A EXPOSIÇÃO COM NOVO LOGO DO CENTRO DE MEMÓRIA.

A parede à esquerda de quem entra na galeria foi recoberta com um painel de 40 m² com uma planta estilizada do Campus Saúde, com pequena história de cada hospital e espaço: Hospital Borges da Costa, Hospital Jenny Faria, Biblioteca Baeta Viana, Escola de Enfermagem, Diretório Acadêmico, Hospital das Clínicas, Hospital Bias Fortes e Hospital São Geraldo. Fotos do acervo do Centro de Memória variadas.

Outro módulo com nicho horizontal foi escolhido o tema da fundação da instituição e exposta uma trolha – a que colocou a pedra fundamental do novo edifício da Faculdade (atual), o primeiro manuscrito apoiando a criação de uma Faculdade de Medicina em Belo Horizonte, uma reprodução da tela retratando os fundadores da instituição, anotações didáticas em aparas de papel do professor Cícero Ferreira – fundador e primeiro diretor da instituição - e imagem do primeiro edifício ao fundo deste nicho.

O módulo seguinte mostra obras de alguns ex-alunos que se sobressaíram na Literatura e na vida política e científica do país, como João Guimarães Rosa, Pedro Nava e Juscelino Kubitscheck.

Também homenageamos os funcionários com alguns objetos representativos e pequena narrativa sobre o funcionário Joaquim Matos, responsável pela preparação dos cadáveres para aulas de anatomia na década de 1920.

O módulo da Participação nas Guerras trás em seu nicho medalhas, fotografias, capacete, espada e placa comemorativa.

Um painel aglutinou três temas caros à instituição: mulheres, posicionamento político e artes. São lembrados a primeira mulher formada na Instituição; a invasão da Faculdade pelo Exército em maio de 1969 e o Show Medicina que é o envolvimento dos alunos com o teatro.

Existe um módulo com fotos de formaturas de turmas variadas evidenciando o número de alunos, a quantidade de mulheres, negros e o estilo de cada época.

O módulo que privilegia a Cirurgia ilustra os avanços da cirurgia no século XX através de painel com diversos instrumentos cirúrgicos. No mesmo espaço há uma ambientação de uma sala cirúrgica com equipamentos como estufa, mesa operatória e consultório de primeiros socorros.

A exposição mostra também uma obra rara do Centro de Memória: atlas de anatomia de 1779, além de uma imagem da primeira aula de anatomia da faculdade, com alunos, professor e cadáveres.

Em posição de destaque, a exposição põe em evidência um documento precioso do acervo: o Livro de Registro de Cadáveres da Faculdade de Medicina. Documento inédito da instituição que também conta indiretamente história da cidade.

Um módulo com três nichos conta mais sobre a Cirurgia: instrumental cirúrgico, anestésico

e tese do Prof. David Rabello sobre "Um caso de malformação genito-urinária tratado cirurgicamente", trecho de livros sobre esta história que ficou conhecida no folclore da cidade em especial por obra memorialística de Pedro Nava e de Humberto Werneck, que também virou peça de teatro de Coelho Neto.

Existe ainda um módulo sobre equipamentos científicos que auxiliam o exercício da medicina, como raios-x, microscópio e colorímetro.

A beca utilizada por Juscelino Kubitschek encontra-se ao lado da imagem feita na ocasião da inauguração do prédio atual em 1960 quando JK, ex-aluno, tornou-se Professor Honorário e vestiu a mesma beca.

Em um módulo construído no formato de escada estão dispostas maletas profissionais, equipamentos médicos portáteis. Há também, no mesmo cenário uma escrivaninha antiga e uma chapeleira que eram utilizados em consultórios e atendimentos da área da Saúde.

No lado oposto ao módulo de cirurgia estão os créditos da exposição em sua ficha técnica com nome de toda a equipe envolvida[1] e das instituições apoiadoras e patrocinadoras.

Com um *datashow* são projetadas imagens com movimento e som sobre a montagem da exposição, evidenciando todo o processo que foi fotografado por Bruna Nunes de Oliveira (profissional da área de publicidade).

NA BUSCA DE CONCEITOS

Como nem todos os documentos e vestígios da história da Faculdade se encontram no Centro de Memória, é impossível contar tudo o que a instituição fez, participou e impulsionou. Tivemos que fazer vários recortes, tanto cronológicos quanto temáticos. Afinal, "nem tudo do passado está preservado, nem tudo é conhecido". Conforme os dizeres no folder de apresentação da exposição, "fragmentos da História foram transformados em objetos de memória".

Em termos de conceito estruturante, escolhemos o de memória, no sentido de ser uma construção posterior permeada por subjetivismos, emoções, silêncios. "A memória é fluida, fugaz e nem sempre infalível". Segundo Le Goff,

> *O que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa" (1994, p.535)*

As narrativas de memória são "abertas", no sentido em que proporcionam e estimulam o exercício coletivo do rememorar e apontam possibilidades de um reescrever, de um refazer e de resignificar este tempo que não volta mais. "O Centro de Memória tem consciência que convive com a incompletude. A História da Faculdade pode e deve ser escrita por todas as pessoas que dela participam e participaram".

CONCLUSÃO E PERSPECTIVAS

A exposição objetiva propiciar um lugar de diálogo, reflexão e negociação de sentido especialmente aos alunos do ensino médio. O objetivo da exposição deve ser criar condições para o público viver uma experiência única de apreciação. Assim, a exposição comemorativa do centenário cumpriu seu papel, evidenciou o patrimônio do CEMEMOR e abriu novas possibilidades de divulgação.

Além da Galeria Luiz Gomes Ferreyra, onde está instalada a exposição sobre o Centenário da Faculdade, existem 10 espaços expositivos em forma de vitrine na extensão dos 19 metros de corredor interno do Centro de Memória da Medicina. Nestas vitrines estão dispostos as Atas da Congregação da Faculdade de Medicina totalmente reformadas, objetos de enfermagem, vidraria de laboratórios, livros de registro de matrícula de ex-alunos de renome na área médica, medalhas, fotografias de turmas e flâmulas. Além disso, existem três destas vitrines que receberam peças de Anatomia Patológica o que é responsável pela atração de visitantes internos, uma vez que este material encontrava-se em local inacessível para estudantes. Eles foram previamente condicionados em formol e tiveram suas legendas elaboradas com vocabulário científico.

Já a Galeria Antônio Gomide, com seus 130 m² está em processo de organização e será mais um espaço expositivo do Centro de Memória. Pretendemos fazer dele uma reserva técnica aberta à visitação. Neste espaço ocorrerão atividades de ação educativa, pequenos reparos de restauro e conservação, identificação de acervo e outras atividades imprescindíveis para o bom e correto funcionamento de instituição museal.

O corredor externo em 2013 recebeu painel com cinco telas planas que projeta para o público as fotografias do acervo, ou seja, ao longo de 27 metros lineares os frequentadores da Faculdade poderão ver as imagens de um lado, ou ler as placas comemorativas das turmas, expostas na parede oposta.

Se levarmos em consideração que o público que circula dentro da Faculdade de Medicina da UFMG é de cerca de 3900 pessoas diariamente, conforme pesquisa feita pela Superintendência Administrativa da Faculdade de Medicina em 2011, o aproveitamento dos espaços de exposição e guarda é uma demanda urgente do CEMEMOR.

Afinal, é fundamental democratizar a informação sobre a profissão do médico e promover inclusão. A exposição, nesse sentido, reflete, através do conjunto diversificado e integrado de instalações, equipamentos e atividades culturais-educacionais, a riqueza e a diversidade da ciência médica, bem como aspectos de sua história e de suas tradições.

Vários espaços expositivos existentes no Centro de Memória da Medicina podem servir também para divulgação do trabalho de produção científica, permitindo o acesso a diferentes aspectos de uma profissão que desperta tanta curiosidade.

A elaboração e execução de projetos expositivos visam ampliar perspectivas de pesquisadores, visitantes e de futuros universitários quanto aos diversos campos profissionais da área da Saúde.

A gratuidade da exposição permite, também, a inclusão planejada, em suas programações, de atividades para o público em geral e/ou para públicos especiais. Incluirá oportunamente projetos voltados para segmentos específicos e grupos especiais (estudantes, professores, cidadãos idosos, comunidades carentes, etc.) e outros mecanismos que promovam oportunidades de acesso, participação e inclusão real desses segmentos.

Será um espaço privilegiado para a divulgação do conhecimento científico oferecendo aos seus visitantes espontâneos e do público escolar do Ensino Médio de escolas públicas e particulares da cidade de Belo Horizonte a possibilidade de conhecer e participar dessa produção e, ao mesmo tempo, de ter acesso aos diferentes aspectos da área da saúde.

NOTAS

[1] Estagiários eram da área de História, Conservação e Restauro e Museologia. Havia também alunos do Ensino Médio bolsistas de Iniciação Científica Júnior do Provoc/PRPq UFMG.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO DA FACULDADE DE MEDICINA. Exposição revive história da Faculdade de Medicina. 16 de abril de 2011. Acessado em agosto 2014. http://www.medicina.ufmg.br/noticias/?p=26911

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Entre cenografias: o museu e a exposição de arte do século XX. São Paulo: EDUSP/ FAPESP, 2004.

LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas, SP: UNICAMP, 1994.

REGIMENTO INTERNO DO CENTRO DE MEMÓRIA DA MEDICINA. Faculdade de Medicina da UFMG, s/d.

VEIGA, Ana Cecília Rocha. Gestão de projetos de museus e exposições. Belo Horizonte: Editora com Arte, 2013.291p.

ANEXO A – FOTOGRAFIAS DA EXPOSIÇÃO " NAS VEIAS DA MEMÓRIA: ALGUMA HISTÓRIA DA MEDICINA"

Fig. 1 – Galeria Luis Gomes Ferreyra. Fonte: Bruna Carvalho / Centro de Memória da Medicina

Fig. 2 – Galeria Luis Gomes Ferreyra. Fonte: Bruna Carvalho / Centro de Memória da Medicina

Fig.3 – Galeria Luis Gomes Ferreyra. Fonte: Bruna Carvalho / Centro de Memória da Medicina

UM RIO, UM MAR, UM DELTA...UMA PAISAGEM CULTURAL MUSEU DIGITAL DELTA DO PARNAÍBA, MEIO NORTE DO BRASIL[1]

Áurea da Paz Pinheiro

Rita de Cássia Moura Carvalho

Apresentamos neste artigo projeto-ação, que resulta do desejo de comunidades e pesquisadores de criarem um museu virtual do Delta do Parnaíba. O que estamos a fazer preliminarmente são reflexões teóricas e metodológicas sobre essa natureza de museu, com funções social, política, educacional, econômica e turística. Procuramos ampliar estudos e intervenções, materializadas na criação de um ambiente virtual inovador; dar a conhecer, reconhecer, valorizar, divulgar, promover e potencializar, via mundo virtual, uma das regiões mais belas do Brasil, atravessada por um rico e complexo patrimônio cultural e natural, o Delta, o único a céu aberto das Américas.

Palavras-chave: Museologia Social, Museu Digital, Delta do Parnaíba, Meio Norte do Brasil.

Inegável, nos dias que correm, a função social que exercem os museus, sobretudo, se os entendermos como espaços de sociabilidade, fórum de debates, de trocas de saberes, experiências, práticas, de afirmação de identidades; um espaço que deve ser praticado pelos produtores de cultura, de conhecimentos; espaços educativos, que se constituam e fortaleçam a memória social, onde se forjem os vínculos das pessoas umas com as outras; lugares de interlocução comunitária, territórios formados por sujeitos que pensem a cultura como elemento econômico, sustentável. Os museus devem estar a serviço do conhecimento, da melhoria da qualidade de vida das pessoas, em particular daquelas que vivem, que habitam os territórios.

A Paisagem Cultural que tomamos como referência para esta pesquisa-ação, que apresentamos neste texto, é formada por mangues e igarapés; macacos, guarás vermelhos, jacarés, bichos preguiça, tartarugas, peixes que lembram bois, caranguejos...; lendas, mitos...; um rio, um mar, um delta...; um território repleto de sons e imagens...; muitas histórias e memórias passadas de geração a geração de pescadores e artesãos, homens e mulheres entre 8 e 80 anos, particularmente aquele que habitam a Comunidade Canárias.

Neste momento, discutimos o cronograma de trabalho para a realização de um conjunto de atividades, dentre elas: rodas de conversas e oficinas, que são um convite ao lúdico, ao lazer, à diversão e acima de tudo à sensibilização para o conhecimento e reconhecimento do patrimônio cultural e natural da Ilha das Canárias, uma das mais de 70 ilhas localizadas no Delta do Parnaíba, importante área costeira, único delta em mar aberto das Américas, região Meio Norte do Brasil entre os Estados do Piauí e do Maranhão; lugar onde famílias inteiras vivem basicamente da pesca artesanal, cata de caranguejo e de mariscos, agricultura e artesanato, desfrutam de uma paisagem cultural inigualável.

Figura 1 – Mapa, localização do delta do Parnaíba, Meio Norte do Brasil.
Fonte http://www.deltadoparnaiba.com.br/

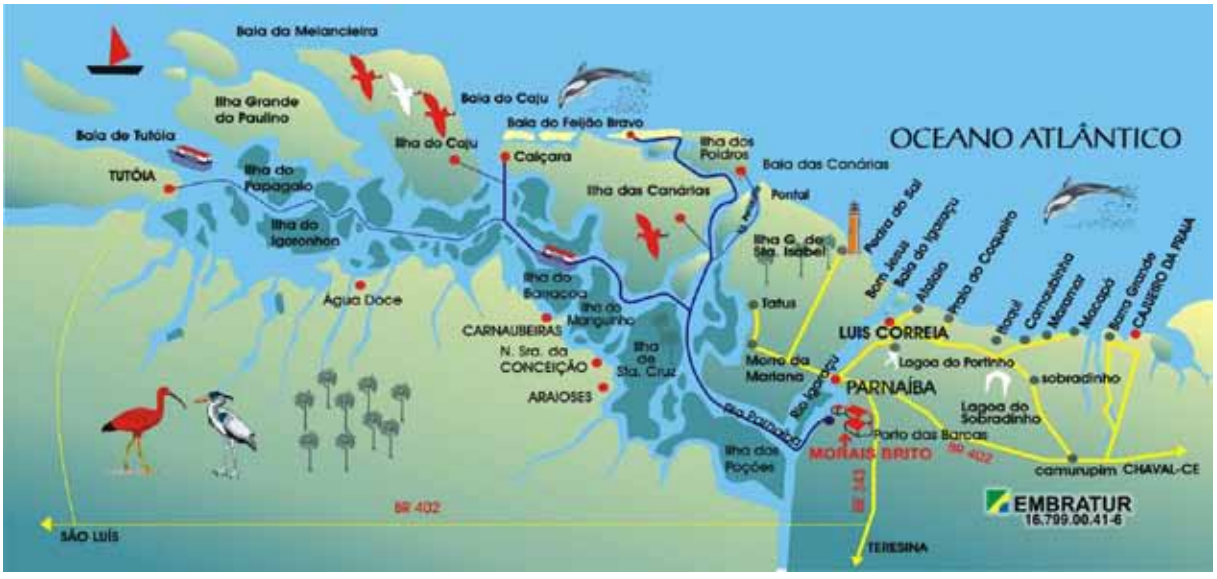


Figura 2 – Mapa do delta do Parnaíba, Meio Norte do Brasil. Fonte EMBRATUR

O fazemos é discutir com as comunidades a natureza dos patrimônios e dos museus, desejamos a médio prazo realizar um conjunto atividades de natureza socioculturais e formativas, com destaque para as rodas de conversas e para oficinas de conotação de histórias, fotografia, audiovisual, desenho e pintura, teatro, música e percussão, artefatos de pesca artesanal, trançados e

cestarias com a palha da carnaúba, atividades atravessadas pela temática do museu, patrimônios cultural e natural.

Equipe de pesquisadores da academia e comunitários acreditam que essas atividades inspiram descobertas, diálogos e encontros criativos entre as pessoas e os sons, as imagens, os sabores, os cheiros do lugar onde vivem, espaço praticado e atravessado por ritmos e movimentos, um campo fértil para fruição, deleite e criação artística.

As rodas e oficinas despertam memórias ancestrais, repletas de vivências e experiências; são um convite à criação, a partir de um olhar atento e sensível sobre o ambiente e patrimônio cultural, sobre as artes de pesca e seus artefatos; despertam o desejo de imersão no mundo interior cotidiano da Ilha, do rio e do delta, lhes permitem a oportunidade de conhecer e reconhecer no território no qual vivem, de beleza singular, mas também com problemas ambientais e de desenvolvimento econômico, social; um lugar carente de equipamentos culturais, de lazer e de educação para o patrimônio.

Cada roda de conversa e oficina tem um modelo de trabalho de natureza intuitiva e prática, revela um convide ao diálogo e a encenação das memórias de forma sedutora e ao abrigo de linguagens diversas. Estamos a criar um espaço para conversas, cantorias, brincadeiras, histórias, lendas, mitos, um espaço onde a imaginação e a criatividade façam fluir aptidões e memórias escondidas, onde as pessoas se deixem envolver e transformar, se encantem e se encontrem com a arte-educação-formação; que contem e escutem histórias e lembranças daqueles que são os pescadores e os artesãos, guardiões de um rico e complexo patrimônio, legado por seus antepassados, populações indígenas que habitaram o Delta, lugar marcado pela biodiversidade – fauna e flora, que desperta e revela uma sonoridade, uma visualidade, uma vontade de conhecer, desvendar, cuidar, preservar, salvaguardar para as gerações presentes e futuras.

Trata-se, portanto, de um território a descobrir e viver, carente de equipamentos culturais, de formação para as artes, para o patrimônio; onde os jovens precisam ser formados para a inventividade, para o empreendedorismo, que possam ser capazes de receberem as pessoas, apresentarem o lugar, vez que sensíveis para conhecer e desenvolver elas próprias equipamentos culturais criativos; jovens que não precisem deixar o lugar onde nasceram e vivem.

Muitas vezes não nos apercebemos que o nosso corpo, todo ele, pode se mover, emitir sons, percutir; pés, pernas, mãos, braços e cabeça nos permitem ritmos; o nosso corpo é uma caixa de sons e ritmos; a nossa vida é repleta de lembranças, que podem ser narradas, sonorizadas; logo as rodas e oficinas pretendem ser acessíveis a qualquer pessoa, que motivada pode usar a alma e corpo inteiro.

As pessoas são incentivadas a fabricar sons e instrumentos com os recursos que têm à mão, de fácil acesso no meio ambiente que os rodeia e que pode lhes oferecer equilíbrio pessoal, pela

simples escuta e observação; incentivadas a vibrarem, produzirem sons. Famílias, grupos de amigos ou cidadãos encorajados a participar de um universo possível de criação artística no próprio lugar onde vivem e que guarda tradições seculares.

Despertar o desejo por contar histórias, trabalhar memórias, elaborar chocalhos, tambores, triângulos, instrumentos inspirados em modelos e sons tradicionais, experiências, intimidade com o corpo, alma, meio ambiente, um encontro entre razão e emoção de forma intuitiva, uma viagem sonora.

Histórias e memórias são elaboradas nas rodas e oficinas, atravessadas por criações cênicas e musicais, que traduzem um universo de beleza sonora e visual que atravessam os mangues e paisagem envolvente; produtos culturais resultado de desafios e descobertas, de espaços coletivos de criação, onde há lugar para todos os graus de parentesco e amizades, para todas as capacidades cognitivas, de diversos públicos, de diferentes faixas etárias, com desejos e aptidões inimagináveis.

Na Ilha das Canárias estão presentes valores e padrões de comportamento ancestrais ligados à pesca, construção de embarcações, artefatos domésticos, habitação, trato com a terra, alimentação, artesanato, etc. A Ilha, o rio e o delta se localizam em águas calmas, em uma região rica em biodiversidade com destaque para os manguezais e encontro do rio com o mar.

A região foi ocupada inicialmente por populações indígenas. Em meados do século XVIII, sua história e memórias estiveram associadas ao ciclo da criação do gado, da manufatura do charque e do agro extrativismo da carnaúba. A partir dos anos oitenta do século XX, intensificaram-se os problemas sociais e ambientais na região, gerados pelo turismo, especulação imobiliária e por formas de extrativismo não planejadas, ocasionando desequilíbrios ambientais, sociais e culturais.

O trabalho que realizamos tem a sua marca na sensibilização comunitária, oferece a sua parcela de contribuição para a inclusão social e cultural de pessoas de baixa renda, melhoria da qualidade dos saberes e fazeres ligados às artes de pesca e artefatos associados, referências culturais de natureza imaterial do litoral norte do Estado do Piauí, o que justifica a necessidade de elaborarmos de forma associada às rodas e oficinas ações-estudos-reflexões sobre os saberes e modos de fazer, sobre a vida cotidiana dessas pessoas.

O território abriga aproximadamente 300 famílias, público alvo deste estudo, que pretende contribuir para a valorização, promoção, salvaguarda, divulgação do patrimônio cultural e natural do delta do Parnaíba; são avós, filhos, pais, netos, membros de famílias de pescadores/as, de artesãos/sãs da Ilha; atinge diretamente essas famílias e indiretamente aproximadamente 2.000 pessoas que moram e trabalham na Ilha, dentre jovens e idosos, que conhecem gradativamente as metodologias possíveis de educação ambiental e patrimonial, a exemplo as rodas de conversa e oficinas, que nos auxiliam no registro do patrimônio cultural imaterial.

As nossas ações criam multiplicadores, possibilidades de disseminar a noção de patrimônio cultural e natural, contribui para a compreensão, valorização, preservação e salvaguarda da cultura e identidade locais; além de tornar o tema patrimônio conhecido na comunidade, incorporando a temática como elemento de suas vidas.

Nas rodas e oficinas, realizamos registros de vivências, saberes, experiências e práticas que comporão o material de apoio para produção de um documentário etnográfico participativo, registros construídos em processo pelos participantes do projeto-ação na comunidade, famílias locais, envolvidas diretamente no trabalho.

Os moradores da Ilha, alguns igualmente facilitadores das rodas e oficinas, formam a equipe deste trabalho, conhecem a cada dia possibilidades metodológicas de pesquisa e registro do patrimônio cultural de sua comunidade. O trabalho se realiza em etapas, um tempo destinado às oficinas, estudos e registros do acervo patrimonial ligado à pesca artesanal e aos artefatos de pesca.

Sabemos que os pescadores e artesãos conhecem as histórias da localidade, são nativos do lugar, daí o nosso interesse em permitir diálogos, trocas de experiências, saberes e práticas. Ao longo do trabalho, buscamos conhecer as experiências e vivências daquelas pessoas, produtoras de artefatos de pesca, que registramos e apresentamos nas rodas e oficinas; com as atividades lúdicas damos a conhecer conceitos e metodologias de registro do patrimônio, bem como recursos e instrumentos de pesquisa no campo dos estudos do patrimônio e do audiovisual.

Este projeto-ação resulta agora no desejo de criar o museu virtual Delta do Parnaíba. O que estamos a fazer são reflexões teóricas e metodológicas sobre essa natureza de museu, notadamente, sobre os museus e suas funções social, política, educacional, econômica e turística. Logo, buscamos é ampliar o produto de uma pesquisa-ação, estudos e intervenções, materializadas na criação de um ambiente virtual, inovador; buscamos dar a conhecer, reconhecer, valorizar, divulgar, promover e potencializar, via internet-mundo virtual, uma das regiões mais belas do Brasil, atravessada por um rico e complexo patrimônio cultural e natural, o Delta do Parnaíba, o único a céu aberto das Américas.

A região foi ocupada inicialmente por populações indígenas; em meados do século XVIII, a história do território esteve associada ao ciclo da criação do gado, da manufatura ligada ao charque e ao agro extrativismo da carnaúba. A partir dos anos oitenta do século XX, intensificaram-se os problemas sociais e ambientais na região, gerados pelo turismo, especulação imobiliária e por formas de extrativismo não planejadas, ocasionando desequilíbrios ambientais, sociais e culturais.

Há políticas públicas do Estado brasileiro e ações da sociedade civil organizada para conciliar a conservação do ecossistema manguezal e deltaico com o extrativismo realizado pelas comunidades locais. No território habitam famílias que vivem basicamente da pesca artesanal, cata de

caranguejo e de mariscos, agricultura familiar e artesanato[2] .

Figura 3 – Manguezais, delta do Parnaíba, Meio Norte do Brasil.
Fotografia: Autor, 2012

A construção de um museu digital permitirá a divulgação de informações, serviços e cenários da região deltaica como destino turístico; ressaltamos que este trabalho, de forma obrigatória, tem a participação direta das comunidades que vivem no território, processo que se inicia com a constituição conjunta Universidade e Comunidade, por meio de metodologias de identificação e sistematização das informações sobre o território e patrimônio global, um inventário participativo associado a um repositório digital; investigamos a constituição e modelos existentes de museus digitais no mundo, realizamos a pesquisa em fontes primárias e secundárias sobre patrimônio e museus.

O objetivo central deste estudo é criar um museu digital, acompanhar a sua aplicação prática, perceber como esse equipamento cultural de natureza virtual pode potencializar e apresentar um acervo de informações, imagens e sons de um território que é um museu a céu aberto, que pode ser visitado por meio da realidade virtual e suscitar o desejo de conhecer o território e seus patrimônios cultural e natural *in loco*.

Figura 4 – Família de Pescadores, delta do Parnaíba, Meio Norte do Brasil.
Fotografia: Autor, 2012

A pesquisa terá como produto o Museu Digital Delta do Parnaíba, um repositório digital, um observatório e um centro de interpretação na Ilha das Canárias, equipamentos culturais associados à Comunidade e à Universidade Federal do Piauí, *Campus* Parnaíba, sob a coordenação do Grupo de Pesquisa CNPq *VOX MUSEI* arte + patrimônio e Programa de Pós-graduação em Artes, Patrimônio e Museologia (Mestrado Profissional).

Um museu é um laboratório, um observatório, uma escola, um lugar de participação de nosso tempo, uma máquina de colecionar, um lugar de todos os tempos, épocas, espaços, reais e imaginários. Um espaço considera o ser humano e a sua realidade cultural, social e histórica

> *Cuando hablamos de 'museo virtual' no nos estamos refiriendo sólo al museo que podemos encontrar en Internet (al que sería más pertinente en nuestra opinión denominarlo "museo digital") sino a toda una configuración socio-cultural y sobre todo a una concepción filosófica que se basa en adoptar las características del museo-texto y del museo-red enunciados más abajo y llevarlos hasta un extremo limítrofe con la desmaterialización y la deslocalización (ubicuidad), aboliendo la nociones tradicionales de espacio, tiempo sujeto, objeto y representación.*

Inicialmente, propomos uma narrativa para o Museu Digital que contemple:

I. O território

- os mangues
- as dunas

- o rio
- as lagoas
- o mar
- o delta
- a fauna
- a flora

II. A história (primeiras populações)

III. A cultura material

as habitações

as embarcações

IV. A cultura imaterial

Os saberes-fazeres

- a pesca e seus artefatos
- a construção das embarcações
- o artesanato
    - a renda de bilro
    - os transados em palha de carnaúba
    - a arte santeira e com temática regional
    - a arte em olaria

A culinária

- Do caju
    - a cajuína
    - o doce
    - a farinha
- Do coco
- Do pescado
    - Do caranguejo
    - Do marisco
    - Do siri
    - Do camarão
- Da macaxeira

As formas de expressão

- as Celebrações
- as Festas

Os lugares...

Logo, no museu digital, a cultura pode ser abordada como um conjunto de criações fundadas nos saberes e fazeres, nos modos de existir dos grupos ou de indivíduos, atravessados por identidades cultural e social, manifesta nas lendas, música, literatura, a rituais, costumes, artesanato, arquitetura e outras artes, cuja base é ancestralidade.

NOTAS

[1] Este trabalho conta com recursos do Projetos Paisagens da Ilha: patrimônio, museus e sustentabilidade, Processo: 408903/2013-9, Chamada no 80/2013 CNPq/SEC/MinC/Brasil

[2] Cf.: Projeto Manguezais do Brasil. Disponível em <http://www.icmbio.gov.br/portal/o-que-fazemos/programas-e-projetos/projeto-manguezais-do-brasil.html>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIM, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e historia da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994

BOSI, Ecleia. Memória e sociedade: lembrança de velhos. São Paulo: Cia das Letras, 1994

BOURDIEU, Pierre; BOURDIEU, Marie-Claire. O camponês e a fotografia. Revista Sociologia Política, Curitiba, n.26, jun 2006

ELIAS, Norbert. A solidão dos moribundos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

FREITAS, Sonia Maria de. História Oral: possibilidade e procedimentos. São Paulo:Associação Editorial Humanitas, 2006.

HALBWCHAS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2006.

HARTOG. François. Tempo e patrimônio. Varia Historia, Belo Horizonte, vol. 22, nº 36.Jul/Dez 2006

HOBSBAWM, Eric. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. In: _____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e historia da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994

PORTELLI, Alessandro. Ensaios de história oral. São Paulo: Letra e Voz, 2010

_____. O que faz a história oral diferente. Projeto História. São Paulo:SP, 1997
THOMPSON, Paul. A voz do passado: história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
_____. Histórias de vida como patrimônio da humanidade. In: WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez. (orgs.) História falada: memória, rede e mudança social. São Paulo: SESC, 2006
VARINE, Hugues de. As Raízes do Futuro: O patrimônio a serviço do Desenvolvmento Local. Porto Alegre: Medianiz, 2012.
VERENA, Alberti. Ouvir Contar: textos em História Oral. Rio de Janeiro: FGV, 2004

1º sebramus
seminário
brasileiro de
museologia
12 a 14 novembro
belo horizonte . 2014

PROCESSOS MUSEOLÓGICOS: SALVAGUARDA E COMUNICAÇÃO

UM ESTUDO SOCIORREGIONAL DO ACERVO NUMISMÁTICO DO INSTITUTO BRUNO SEGALLA

Mariana Duarte
mariana.duarte01@gmail.com

O presente trabalho tem como objetivo tratar acerca das questões do projeto de tese submetido e aprovado em junho de 2013, e hoje em andamento, no Programa de Doutorado em Letras da Universidade de Caxias do Sul/Associação ampla UniRitter, na linha de pesquisa Leitura e Processos Culturais. O projeto visa o desenvolvimento de uma pesquisa sobre a vida e a obra do artista caxiense Bruno Segalla (1922-2001), enfocando elementos históricos, patrimoniais, políticos, culturais e socioeconômicos de Caxias do Sul (RS), por meio da análise e interpretação do conjunto de seu acervo numismático, em acervo no Museu Instituto Bruno Segalla, com a intenção compreender seu papel e sua contribuição na constituição e preservação da memória e do patrimônio cultural local.

Palavras-chave: Museu, Acervo Numismático, Leitura Social, Bruno Segalla.

Inteirei-me do trabalho do artista plástico caxiense Bruno Segalla no segundo semestre letivo do ano de 2009, quando cursei, durante a Literatura Plena em História, a disciplina de Estágio em História IV, realizando minhas atividades curriculares no Instituto Bruno Segalla. Após concluir o Estágio em História IV, segui como estagiária na instituição, exercendo diversas funções até a metade do ano de 2010. Retomei minhas atividades no Instituto Bruno Segalla em fevereiro de 2012, ao receber a proposta para integrar a equipe do programa educativo. Assim, ampliei meus conhecimentos sobre a história do artista e o material disponível no acervo do museu. Junto a outros educadores, recebemos no instituto escolas da rede pública da cidade, atuando com visitas mediadas à exposição vigente e oficinas plásticas, prezando trabalhar com os mesmo materiais utilizados por Segalla para criar suas obras. Permaneço como educadora no setor educativo até o presente momento.

Na disciplina Estágio em História IV (2009), realizei um trabalho a partir dos jornais deixados por Segalla, arquivados pela família e pelo Instituto, que contivessem qualquer informação pertinente sobre a vida e/ou a obra do artista. O acervo de jornais armazenado pelo IBS (Instituto Bruno Segalla), conta com exemplares datados desde os anos 1950, estes primeiros recolhidos pelo artista, até os dias atuais, pois o instituto ainda faz uma clipagem das notícias e artigos sobre Segalla e sobre o espaço, seus eventos e projetos. É importante destacar que o IBS ainda carece de uma grande reformulação, inclusive física, de seu acervo. O que vem acontecendo, desde a fundação do Instituto, é um lento processo de catalogação e criação de fichas documentais. Além disso, com o tempo, também deve ser efetuada a restauração do que se configurar necessário, um estudo histórico e artístico, e também o armazenamento adequado de cada item das coleções.

O Instituto Bruno Segalla foi criado em 2005 e é uma OSCIP (Organização Civil de Interesse Público), sem fins lucrativos, e aberta ao público, que preserva, estuda, comunica e expõe bens

culturais relacionados à vida e obra de Bruno Segalla. O IBS é constituído por um Museu e um Ateliê e trabalha na promoção da cultura, defesa e conservação do patrimônio histórico, artístico e cultural, bem como com a educação, formação e inclusão, por meio das ações culturais, projetos socioculturais e salvaguarda do acervo. A instituição é um museu cadastrado no SBM (Sistema Brasileiro de Museus/Ibram/Minc) e no SEM-RS (Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul). Embora com uma história recente, o Instituto já é reconhecido na cidade, no Estado e também no país, como comprovou a seleção, no ano de 2012, para expor suas experiências no 5º Fórum Nacional de Museus e o convite, no ano de 2013, para uma visita à Casa da Moeda, no Rio de Janeiro, durante o Congresso do ICOM (Conselho Internacional dos Museus), para um diálogo acerca das medalhas criadas pelo artista caxiense.

O museu IBS é responsável pela guarda e preservação dos bens culturais de Bruno Segalla por meio de um Documento de Comodato. No presente momento, aproximadamente 400 esculturas estão sendo organizadas, higienizadas e revisadas. Ainda quanto às obras artísticas, o acervo detém 551 desenhos em diferentes materiais e superfícies e cerca de 470 medalhas, entre modelagens, cunhos e material finalizado e cópias. A instituição está sempre disposta a receber itens novos para seu acervo. Em 2012, foram recebidas doações de 19 medalhas de um colecionador caxiense, além de 180 medalhas que estavam guardadas pela família na empresa de Bruno Segalla Filho e de um pantógrafo que foi utilizado pelo artista na ampliação, confecção e reprodução de moedas e medalhas.

O artista caxiense Bruno Segalla[1] nasceu no ano de 1922, filho de Antônio Segalla e Maria Panarotto. Em 1933, Maria se separa de Antônio, no que se acredita ser o primeiro desquite anunciado na cidade de Caxias do Sul, e, com isso, dirige-se à Porto Alegre, onde estuda para ser parteira, educando seus quatros filhos sozinha com a renda das consultas e partos. Em 1935, aos 13 anos, Bruno começa a trabalhar no setor de gravações da Metalúrgica Eberle S/A, onde desenhava, modelava e cunhava, chamando a atenção de seus colegas de trabalho por sua habilidade. É durante os primeiros anos como metalúrgico que adquire conhecimentos técnicos em contatos com moldes de decorações em talheres, baixelas, artigos decorativos e também medalhas religiosas.

Em 1948, Bruno se casa com Almira da Silva, com quem teve cinco filhos, e dois anos mais tarde, assume a modelagem e a gravação de todos os modelos de medalhas que a empresa Eberle fabricava. Aos 28 anos, produz um de seus trabalhos mais interessantes: auxiliado por lentes de aumento afixadas à armação de seu óculos e uma ferramenta contendo um pequeno pedaço diamantado na ponta, grava a efígie de Getúlio Vargas na cabeça de um alfinete com o propósito de, segundo o artista: "realizar uma gravura o menor possível". A partir dessa gravação, torna-se conhecido regionalmente, pois o alfinete é exposto na Festa Nacional da Uva de 1950 e também na cidade de Porto Alegre. No mesmo ano, cria a medalha em comemoração aos 75 anos da Imigração

Italiana no Rio Grande do Sul e também a sua primeira medalha para da Festa da Uva. Segalla, futuramente, criará as medalhas alusivas a outras edições da Festa Nacional da Uva.

Ao mesmo tempo em que se dedica à profissão, Segalla envolve-se com a política e assume uma ideologia de viés esquerdista. Em 1952, é eleito presidente do Sindicado dos Metalúrgicos de Caxias do Sul, permanecendo à frente do mesmo por 12 anos. Em 1955, é eleito vereador, por um partido de esquerda, e faz viagens à Europa e União Soviética, atuando como delegado sindical em congressos internacionais representando o Brasil. Neste mesmo período, faz amizade com Luiz Carlos Prestes, adotando o socialismo como ideal político.

Em 1957, Segalla é reconhecido como uma liderança sindical não apenas dentro do município, mas também em âmbito regional, estadual e nacional. Já a nível internacional, torna-se membro integrante da Federação Sindical dos Metalúrgicos (FSM) situada em Praga. Em 1961, organiza uma palestra juntamente com Luis Carlos Prestes no Cine Central, em Caxias do Sul, ocasionando violenta manifestação anticomunista promovida pelo clero regional. Em 1963, é eleito Suplente a Deputado Estadual pela extinta Aliança Repúblicana Socialista e, no mesmo ano, organiza a primeira greve do município de Caxias do Sul, quando aproximadamente cinco mil metalúrgicos cruzam os braços revindicando melhoria salarial. Nessa mesma época, Bruno Segalla e sua família passam a sofrer fortes calúnias e ameaças, o que leva à sua prisão em 1964, ano do golpe militar, sendo cassado pelo então AI-2. Bruno fica encarcerado pelo período de aproximadamente três meses.

Sua cassação política por 15 anos e o obscurantismo imperante no período ditatorial fê-lo retornar efetivamente à sua arte, e dedica-se a modelar medalhas, de criação própria, e pequenas esculturas. O artista segue trabalhando na Metalúrgia Eberle S/A e, em 1974, cria uma série de medalhas comemorativas aos 100 anos da Imigração Italiana no Rio Grande do Sul. Modela também a medalha comemorativa à instalação da agência do Banco do Brasil em Milão. No ano seguinte, é preso pela segunda vez, pelo período de um mês, acusado de tentativa de organização do Partido Comunista. Há relatos de que nesse período Segalla foi torturado na prisão. Em entrevista a Daniela Goulart (1998), o artista plástico declarou: "Os caras não eram fáceis", referindo-se aos militares da época. Nos anos que compreendem a segunda metade dos anos 1970, dedica-se à confecção de diversos bustos e medalhas encomendadas, assim como permanece executando criações próprias.

Em 1980, após aposentar-se pela Metalúrgica Eberle, funda junto a seu atelier e sua casa, a empresa de gravações em matrizes denominada: "BS Gravações". No ano seguinte, filia-se ao partido PDT. No final dos anos 1980, participa ativamente das eleições presidenciais, aprofundando sua amizade com Leonel Brizola. Na década seguinte, surgem os primeiros protótipos da obra "Monumento Jesus 3º Milênio" e é executada a Medalha Rio 92[2] , distribuída a chefes de Estado

durante o evento Eco 92, mesmo ano em que se candidata a deputado federal pelo PDT.

Em 1995, modela a medalha Jubileu de Prata para a Universidade de Caxias do Sul. No ano seguinte, inicia o trabalho da estátua de Gigia Bandera – Instinto Primeiro, em comemoração aos 100 anos da Metalúrgica Eberle S/A, que está exposta na Praça Dante Alighieri. Em 1999, cria a medalha de Santo Ynácio de Loyola para a UNISINOS, recebe a homenagem "Destaque Comunitário Valores da Terra" da prefeitura de Caxias do Sul e é homenageado como personalidade de Caxias do Sul do século XX, por sua contribuição à cidade como artista plástico, em pesquisa realizada pela UCS.

Segue criando medalhas e esculturas até o início do ano de 2001. Nesse ano, executou a medalha "Mérito Alexandre Campagnoni" para a Universidade de Caxias do Sul e também definiu o modelo para o Monumento Jesus 3º Milênio, instalado nos Pavilhões da Festa Nacional da Uva. A construção do monumento, inaugurado somente em 2004, é inciada ainda em 2001 por uma equipe de engenheiros e escultures, sob a supervisão de artistas plásticos e de Bruno Segalla Filho.

Bruno Segalla falece em agosto de 2001, aos 78 anos, em decorrência de complicações pulmonares causadas pelo fumo e pela constante exposição aos resíduos dos metais utilizados, especialmente na cunhagem de medalhas, sem utilizar proteção. Os anos de trabalho e ativismo político de Bruno Segalla se mesclam com a história de Caxias do Sul, e as ações promovidas pelo IBS vêm aguçando ainda mais a curiosidade dos que não tiveram a oportunidade de conhecê-lo pessoalmente.

O aniversário, em 2015, de uma década da instituição que homenageia o artista, que detém e preserva sua obra, está sendo bastante referido nas reuniões do conselho e diretoria do espaço. Percebeu-se a necessidade da criação de um memorial relatando estes dez anos de empenho, trabalho e divulgação de suas criações. Juntamente a estas observações foi intuída a necessidade de redigir uma biografia de Segalla, que auxiliaria ainda mais no desenvolvimento do instituto. Proponho-me, através da leitura social das medalhas, ressignificar aspectos relevantes sobre sua vida e obra, assim como sobre a importância política e social de sua figura para a região, ao mesmo tempo, colaborando com o estudo histórico e artístico desta produção numismática, tão necessário no momento. Tornam-se urgentes esses registros para a preservação da memória coletiva sociorregional, assim como a divulgação.

Para das questões de pesquisa, foi preciso compreender que este projeto concebe a arte medalhística como linguagem e como texto visual dentro de um contexto, seja ele histórico, político, regional e/ou social. Segundo Madeira (1993), a numismática ou numária, é a ciência que estuda as moedas e medalhas através dos tempos. Modernamente, essa ciência incorpora também o estudo do papel-moeda e das condecorações. Na antiguidade, a numismática foi o maior meio de comunicação e veículo de divulgação da cultura, dos costumes dos povos e das artes:

> *As imagens, os sinais e as inscrições gravadas nas peças monetárias permitem à numismática, com precisão científica reconstruir os acontecimentos da época, resguardando desse modo – para a posteridade – a memória da civilização. (MADEIRA, 1993, p. 15)*

A partir da observação referida, destaco o significativo valor do estudo da obra numismática do caxiense Bruno Segalla. Sua produção artística ocorre inserida em um processo cultural e a importância de sua obra resultou na criação de uma instituição intencionada a preservar e divulgar sua memória para a posteridade.

Ao discutir a preservação de bens, Pozenato, em sua obra *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultura* (2003, p.48), afirma que, algumas vezes, levando em conta a política de preservação de textos (ressalto aqui que o projeto em questão faz referência a monumentos, edificações, espaços e incluo aqui as artes, ou seja, ao texto visual), talvez não se leve em conta que, para preservar o texto, não seria necessário preservar o próprio objeto físico, e que a preservação da memória seria suficiente.

As obras e documentação sobre a vida de Segalla estão sendo preservadas em acervo, mas existe a necessidade de que estas memórias sejam descritas e registradas para serem divulgadas, conferindo, assim, importante significado para a cidade e a região. Logo, o problema deste estudo busca responder qual é o papel e a contribuição da produção do artista na constituição e preservação da memória e do patrimônio histórico, cultural e social de Caxias do Sul. Além disso, o trabalho busca responder como esse patrimônio se apresenta no discurso do artista. A partir dessas questionamentos, podemos, então, refletir sobre as seguintes hipóteses: a produção medalhística de Bruno Segalla contribui para a construção e preservação da memória e do patrimônio histórico/cultural de Caxias do Sul e região a partir de seu olhar, assim, a análise e interpretação a partir da leitura das medalhas de possibilitam o a ressignificação da história, da política e da cultura da cidade de Caxias do Sul.

O objetivo principal do projeto de tese é analisar medalhas do artista plástico caxiense Bruno Segalla, compreendendo o papel e a contribuição de sua história e sua obra, revelando-a como patrimônio da história de Caxias do Sul e região. E como objetivos específicos, estão temas como contextualização histórica e social da vida e da obra de Bruno Segalla – objetivo que deverá se configurar em uma produção biográfica do artista –, levantamento da coleção numismática executada Bruno Segalla, assim como identificação, registro, digitalização e catalogação dessa produção numismática, e, por fim, a descrição, análise do discurso do artista, através do conjunto de sua obra e a sua divulgação.

Para o referencial teórico, consideramos que o trabalho está alocado dentro dos processos culturais. Num primeiro momento, os conceito de discurso e de leitura social devem fundamentar as discussões dessa proposta de estudo que concebe a arte medalhística como linguagem e tem

como tema a produção artística, e em alguns momentos, as influências culturais e políticas de Bruno Segalla no contexto sociorregional de Caxias do Sul. É preciso compreender que as Artes Visuais e a História são discursos produzidos por uma cultura e, por isso, permitem leituras a partir da motivação que resultou na gravação da medalha, sejam elas políticas, sociais, jurídicas, entre outras.

O historiador José D'Assunção Barros (2010) traça um panorama das possíveis relações da história com outros campos do conhecimento, o que, no caso desse estudo, permite a formação de um quadro mais amplo de análise. Dentro deste quadro estão campos da história que dialogam com a nossa proposta de estudo, são eles: a História Cultural, a Micro História, a História Política, a História das Mentalidades, dentre outras. O autor aponta que, nestes diferentes campos da história, além de divergências, encontram-se possibilidades e afinidades (p. 8). Isso justifica a possibilidade do trabalho ser realizado dentro da proposta de um diálogo entre diferentes áreas, no caso, a história cultural, a museologia e a arte.

A obra *A história cultural: entre práticas e representações* (1990), de Roger Chartier, tem como o objetivo demonstrar a linguagem como forma de veículo social e as formas de perceber as criações artísticas como um modo de denunciar e formular críticas sobre o meio social. Observando esse ponto e recebendo a obra de Bruno Segalla, percebe-se que os desenhos, modelagens e objetos produzidos por um artista podem ser considerados narrativas de um momento social. Deste modo, elas constroem um discurso a partir das suas leituras, e são ao mesmo tempo individuais (do artista) e coletivas (do meio social a qual pertencem).

Nesta pesquisa viemos compreender a gravação como uma forma de linguagem. Livros sobre a técnica de modelagem, como as apostilas de Romero (1957), a obra referente à Casa da Moeda do Brasil de Gonçalves (1954) e a obra publicada pelo Museu Histórico Nacional intitulada *O Outro Lado da Moeda* (2002), entre outras, podem oferecer subsídios para a construção do conceito de linguagem na leitura das medalhas. Já acerca das imagens figurativas que compõem as gravações nas medalhas, a obra *Testemunha Ocular* (2004), de Peter Burke, mostra aos historiadores a importância das imagens como fonte histórica:

> *As imagens dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim, visões contemporâneas daquele mundo [...]. O testemunho das imagens necessita ser colocado no contexto, ou melhor, em uma série de contextos no plural (cultural, político, material, e assim por diante) [...]. Uma série de imagens oferece um testemunho mais confiável do que imagens individuais [...]. No caso de imagens, como no caso de textos, o historiador necessita ler nas entrelinhas, observando os detalhes pequenos, mas significativos – incluindo ausências significativas – usando-os como pistas para informações que os produtores de imagens não sabiam que eles sabiam, ou para suposições que eles não estavam conscientes de possuir. (2004, p. 236 – 238)*

Tendo em vista as considerações de Burke, apresento descrição e breve análise das imagens de uma das medalhas do acervo do artista. Aqui, apresento o anverso e reverso:

Medalha Oficial Comemorativa do Monumento Nacional ao Imigrante / Data: 28/02/1954 / Diâmetro: 07 cm

Anverso: na margem está o dizer: "A Nação Brasileira ao Imigrante – Caxias do Sul", devidamente destacado, já que o monumento é nacional por deliberação unânime do Parlamento Nacional e sanção do Excelentíssimo Presidente da República. Na parte central, tomando quase toda a superfície da medalha, está reproduzido o casal imigrante em bronze concebido pelo escultor Antônio Caringi. O homem mantém o olhar filme, caracterizando sua vontade de vencer e trabalhar pelo Brasil, e está acompanhado da mulher, sua companheira, que trás uma criança nos braços, formando o conjunto da família pioneira. Atrás do casal, aparece o despontar do sol, que indica o início de uma nova jornada que os ditos heroicos imigrantes haveriam de vencer.

Reverso: Nas margens estão representados: um florão de folhas de parreira, cachos de uvas e trigos, simbolizando a agricultura, principal atividade dos imigrantes dessa região. No centro, na parte superior da medalha, com os mastros dispostos em uma linha curva, estão representadas as bandeiras das nações amigas, homenageadas também com o Monumento Nacional ao Imigrante, e no centro está a bandeira do Brasil, símbolo de um país disposto a acolher os que procuram trabalho "ordeiro" e "progressista". Já na parte inferior da medalha, é possível visualizar a representação do conjunto do monumento, com a legenda oficial: "Monumento Nacional ao Imigrante", e, abaixo da legenda, está a data e o local: Brasil 28/02/1954 – Rio Grande do Sul.

Para Paulo Freire (2003), o ato de ler significa compreender a relação entre uma produção passível de leitura e seu contexto. Esse processo implica sempre uma percepção crítica, uma interpretação e a ressignificação do lido. As medalhas do acervo numismático de Segalla, como se procurou demonstrar a partir do exemplo anterior, são passíveis de leitura e podem ser analisadas em seu contexto. Tanto na leitura escrita como na leitura visual, usando as palavras de Freire: "o movimento do mundo para com a palavra e da palavra para o mundo está sempre presente".

Ao contemplar uma obra de arte e fazer uma crítica artística sobre a mesma, observamos a

necessidade de colocar em questão o contexto vivenciado pelo artista. Armindo Trevisan (1990) menciona em seu livro que é pertinente dizer que a leitura biográfica tem importância, mesmo quando a vida do autor aparentemente não traz elementos interessantes para todas as pessoas. Ao ler e interpretar o contexto, o artista cria o texto visual e também se coloca na obra, pois suas experiências, seu ambiente, seus relacionamentos, suas viagens, suas memórias e sua história estão nele e em seu trabalho:

> *Até certo ponto a biografia de um artista ajuda a compreender sua obra. Note-se que usamos a expressão: leitura biográfica-intencional. Queremos significar que as ideias estéticas dos artistas, suas pretensões conscientes, também devem merecer atenção quando reveladas. Seria irrazoável desconhecer os "cadernos" de Leonardo da Vinci ou a "correspondência" de Van Gogh. (TREVISAN, 1990, p. 146).*

Portanto, será necessário compreender como o artista plástico Bruno Segalla, que traz sua história individual, e se apropria de aspectos históricos e da memória coletiva, para dialogar com seu espaço e com as relações que o Museu Instituto Bruno Segalla estabelece. Analisando o discurso do artista, disponível em entrevistas e em seus escritos, também dará suporte para compreender como o artista se relaciona com seu meio social e cultural, e, como afirmado anteriormente, ele ressignifica esse contexto em suas produções. Complemento as considerações acrescentando o texto de Ecléa Bosi (2001), que, ao fazer observações acerca do indivíduo como testemunha, alega que a memória se desenvolve a partir de laços de convivência familiar e também profissional: "Por muito que se deva à memória coletiva, é o indivíduo, ser único, que recorda, memoriza e tem acesso a estas camadas significativas do passado" (p. 408). Segalla, ao criar, não se distanciava de seu ofício e criava, muitas vezes, estabelecendo relações com a sua formação intelectual e política.

O diálogo dessas referências com o texto visual, com o objetivo de defender a tese de que as imagens gravadas nas medalhas são exemplos de leituras sociais e construtoras de um discurso imagético, deverá gerar a compreensão dos processos culturais lidos, interpretados e ressignificados por Bruno Segalla em seu discurso.

A história da numismática e a concepção do anverso e reverso de uma medalha se tornam pontos importantes para delinear o que o autor considerou significativo em termos de imagem. Logo, será possível relacionar diferentes momentos da vida do artista Segalla, como, por exemplo, o período de cassação política, em que discursos impedidos de serem explanados podem ser enunciados através da gravação. Dentre os autores que abordam o tema da ditadura militar no Brasil, e em especial no Rio Grande do Sul.

Em *A alegoria do patrimônio* (2006), Choay define que: "Os critérios nacionais, mentais ou epistêmicos, técnicos, estéticos ou éticos permitem assinalar momentos significativos na história do monumento histórico" (p. 162). Utilizando as palavras do autor, considero que existem critéri-

os significativos nas imagens presentes em cada peça do acervo do IBS, critérios importantes para o patrimônio cultural de uma região, neste caso, o espaço de imigração italiana que compreende o município caxiense.

O diálogo interdisciplinar entre História, a Arte, a Leitura Social, a Museologia e o Patrimônio nos permitem crer que a leitura das medalhas de Bruno Segalla é significativa não somente em razão da possibilidade de investigar um momento social, mas também como um registro da memória social de uma região e a divulgação de um espaço de memória e cultura como o Instituto.

O estudo está realizado através da pesquisa bibliográfica e de documentação pertencente ao Instituto para fundamentar as teorias que serão utilizadas na análise das medalhas, objetivando a coleta de subsídios que possibilitem o entendimento da contribuição do discurso sociorregional, revisando a bibliografia sobre: região, cultura, trabalho, sociedade, economia, artes visuais e política, a fim de elaborar um quadro teórico que dê sustentação à análise das obras escolhidas; organizando a biografia de Bruno Segalla, a partir da documentação (já em acervo e passível de ser coletada) e da história oral e analisando as medalhas. Para a realização desta análise, propomos uma forma de fichamento descritiva que possibilite fixar o máximo de informações sobre o anverso e reverso das medalhas da coleção. Estas serão divididas por temáticas (condecoração, homenagem, institucional, entre outras) e também por dados técnicos (material, medida, etc.). E, por fim, realizar a sistematização dos resultados obtidos.

Em uma pesquisa no campo da História, os dados se transformam em textos que trazem interpretações e pontos de vista, aproximando pesquisador e sujeito da pesquisa, considerando fatores históricos, sociais, emocionais e cognitivos. Por isso, o pesquisador precisa ter sensibilidade para apreciar com coerência, intuição e utilidade instrumental, para que o vivido no passado torne-se texto vivo no presente. Devo então trabalhar a questão do processo de criação desse artista juntamente à minha leitura como historiadora e pesquisadora de uma obra pronta.

Compreendendo a arte enquanto linguagem, assim, o conjunto da obra de Segalla, seus comentários e observações acerca de seu trabalho, a pesquisa realizada no acervo do instituto e o levantamento do material já publicado permitirão o acesso ao universo do artista, otimizando o acesso de pesquisadores ao acervo numismático do Museu. Esses procedimentos irão servir como fonte de pesquisa para redigir a biografia do artista aliada à historiografia, ou seja, a análise dos dados permitirá ir além da leitura biográfico-intencional referida por Trevisan (1990), pois envolve a compreensão do discurso presente na obra de Bruno Segalla.

NOTAS

[1] As informações sobre a vida de Bruno Segalla fornecidas nesta justificativa para o pré-projeto de tese estão brevemente documentadas em arquivos produzidos pelos funcionários do IBS desde 2005 para auxiliar os trabalhos no local, sem fins de publicação. São relatos e datas (é possível perceber algumas divergências entre as mesmas) fornecidos pela família e observações retiradas de jornais, revistas e entrevistas com o artista. Não há uma biografia destinada ao público em geral. Acreditamos que a formulação desta tese poderá contribuir para uma produção biográfica a ser publicada.

[2] A medalha Rio 92, criada e executada por Bruno Segalla, é citada na obra A moeda através dos tempos (1993) de Benedito Camargo Madeira. O autor a aponta como uma moeda comemorativa brasileira e a descreve (p. 49), mas, infelizmente, em momento algum cita o nome do artista criador da mesma.

REFERÊNCIAS:

ARAÚJO, Luciano Dias de. De gravador para gravador. Revista Clube da Medalha do Brasil: No físico: o peso do metal. No imaginário: a leveza da criação. Rio de Janeiro, ano 1, número 3, p. 14 – 21, abr. 1993.

BARROS, José D'Assunção. O campo da história: especialidades e abordagens. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.

CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. Tradução: MACHADO, Luciano Vieira. 3 ed. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

FREIRE, Paulo. A importância do ato de ler: em três artigos que se completam. 45 ed. São Paulo: Cortez, 2003.

MADEIRA, Bendito Camargo. A moeda através dos tempos (Anotações Numismáticas). 2 ed. Pouso Alegre – MG, 1993.

POZENATO, José Clemente. Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultura. Caxias do Sul: EDUCS, 2003.

Publicação do IBS – Instituto Bruno Segalla. IBS em revista 2012. Redação de Rose Brogliatto (MTB 11004/RS). Impressão: Lofty Desing, 2013.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. Dicionário de conceitos históricos. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

TREVISAN, Armindo. Como apreciar a arte. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

VASCONCELOS, Marijane. Personalidade: Conhecendo Bruno Segalla. Revista Clube da Medalha do Brasil: No físico: o peso do metal. No imaginário: a leveza da criação. Rio de Janeiro, ano 1, número 3, p. 14 – 21, abr. 1993.

PRÁTICAS INFORMACIONAIS DOS VISITANTES DE MUSEUS DE BELO HORIZONTE

Tatiane Krempser Gandra
tatikrempser@gmail.com

Carlos Alberto Ávila Araújo
casalavila@yahoo.com.br

Apresenta resultados de uma pesquisa de doutorado, em andamento, que visa investigar a relação entre o visitante de museu e sua experiência de visita, sob a ótica da dimensão informacional. A pesquisa, de caráter qualitativo, foi realizada com visitantes de cinco museus de Belo Horizonte e região metropolitana. A coleta de dados se deu por meio das técnicas de observação e entrevista. A análise nos levou a três categorias: emoção; imaginação; conhecimento e aprendizado. Concluímos que a experiência de visita ao museu é constituída por dimensões de caráter qualitativo, que só podem ser compreendidas se investigadas dentro de um contexto mais amplo, histórico e sociocultural, dos sujeitos.

Palavras-chave: Práticas informacionais, Estudos de visitante, Usuários da Informação.

1 INTRODUÇÃO

A relação de visitantes com museus tem sido investigada de diferentes modos ao longo da história de tais instituições, sob os aportes teóricos da Museologia e de disciplinas próximas.

Este trabalho, fruto de uma pesquisa de doutorado, apresenta resultados de uma exploração inicial em museus de Belo Horizonte, que buscou a compreensão da relação entre o sujeito e sua experiência de visitar museus, sob a ótica da dimensão informacional. Exploramos um entre os vários possíveis pontos de diálogo entre a Museologia e a Ciência da Informação – CI, a partir da interlocução entre os estudos de visitantes da Museologia e os estudos de usuários na CI. Esta interlocução é favorecida pelos movimentos de reconfiguração da Museologia e suas abordagens contemporâneas, e a perspectiva sociocultural da CI e usuários da informação (ARAÚJO, 2013).

A partir do final do séc. XX, a Museologia vivencia uma série de movimentos teóricos e práticos que estão valorizando mais o acesso e adotando uma nova postura: questiona-se a função social do museu, que passa a ser compreendido como um meio de transformação social. O museu, além de preservar, deve integrar a comunidade às suas ações (PÉREZ SANTOS, 2000; ALONSO FERNÁNDEZ, 2012).

Já a perspectiva sociocultural da CI enxerga a informação como um processo construído intersubjetivamente, bem como são todos os aspectos envolvidos, como as necessidades, critérios de relevância da informação e as práticas informacionais. Os sujeitos e suas ações só podem ser compreendidos dentro de um específico contexto histórico, político, econômico e sociocultural. Este diálogo é aprofundado neste artigo, após a breve revisão histórica dos estudos de visitante.

2 OS ESTUDOS DE VISITATE NA MUSEOLOGIA

Os estudos de visitantes nascem no início do século XX com investigações e trabalhos de

avaliação sobre diferentes tipos de museus e exposições, sendo tais investigações utilizadas como instrumentos para auxiliar a gestão dos museus e a tomada de decisões sobre a elaboração e o desenho de exposições. Os estudos até a década de 1920 podem ser caracterizados como de observação do comportamento do visitante. Exemplos são Galton, que seguia os visitantes pelos corredores dos museus, e Benjamim Gilman, que investigava problemas físicos associados às exposições, a chamada 'fadiga no museu' (HOPPER-GREENHILL, 1998; PÉREZ SANTOS, 2000).

Se até este momento os estudos eram realizados apenas com observação, em 1925, Gibson utiliza questionários em sua investigação, que visava comprovar a eficácia de um curso educativo no Museu de Arte de Cleveland. Já na década de 1930 são realizadas inúmeras investigações sobre o perfil dos visitantes, incluindo aspectos como a ocupação do visitante, lugar de residência, motivo da visita, grau de satisfação e etc. (PÉREZ SANTOS, 2000).

Segundo Pérez Santos (2000), uma importante mudança nos estudos acontece pouco antes da Segunda Guerra Mundial: antes os estudos eram focados no comportamento do público; depois o foco passou a ser a análise da exposição e de seu impacto sobre o visitante. E é na década de 1940 que surgem estudos sobre a utilização de folhetos e sobre tipologia de visitantes.

Na década de 1960 os estudos centram-se nos aspectos educativos dos museus, com destaque para investigações de Shettel e Screven, nas décadas de 1960 e 1970, que se interessam pela transmissão das mensagens e aprendizagem (PÉREZ SANTOS, 2000). Nas décadas de 1970 e 80 muitas investigações começam a ser desenvolvidas a partir de perspectivas cognitivistas, destaque para os autores Eason, Friedman, Borun, Card, Moran e Newell (ARAÚJO, 2013).

A partir da década de 1990, Pérez Santos (2000) salienta que os estudos começam a se orientar por outras perspectivas além do enfoque comportamental ou a influência da psicologia e psicologia cognitiva. E vários autores empenham-se na construção de modelos para os estudos de visitantes. Dentre eles está a Teoria dos filtros, de McManus, cuja base é construtivista e objetiva oferecer uma concepção global da experiência de visita ao museu.

Hooper-Greenhill (1998) foca a dimensão comunicacional da experiência museal e o modelo de Uzzel, orientado por perspectiva sociocognitiva, visa verificar a influência das interações sociais na visita ao museu. Já o modelo de experiência museal interativa, de Falk e Dierking, defende que a experiência de visita está envolta na interação dos contextos pessoal, social e físico, os quais influenciam o comportamento do visitante (PÉREZ SANTOS, 2000).

Como pode ser percebido, existem várias formas de se estudar a experiência de visitação ao museu. Porém, acreditamos que abordagem sociocultural dos estudos de usuários, especialmente base teórica oriunda do conceito de práticas informacionais, têm muito a contribuir para com o campo de estudos de visitantes de museus, como será discutido na seção seguinte.

3 OS ESTUDOS DE USUÁRIOS INFORMAÇÃO

Os estudos de usuários começam nas primeiras décadas do século XX, com os estudos de comunidade, que se preocupavam com os hábitos de leitura dos usuários. Desde o início até os estudos da década de 1970 são considerados estudos da **abordagem tradicional ou física**. Em geral, são investigações quantitativas, de caráter puramente empírico, que buscam estatísticas para medir o comportamento dos usuários, verificando as fontes mais utilizadas ou o grau de satisfação com determinado serviço (FIGUEIREDO, 1994; GONZÁLEZ TERUEL, 2005).

Aspecto fundamental nesta abordagem é a noção de informação, entendida como um ente objetivo cujo significado é fixo, neutro e que independe da interpretação e dos estados mentais dos usuários. Desconsidera que a informação, os sistemas e os usuários estão inseridos em um contexto sociocultural (GONZÁLEZ TERUEL, 2005; ARAÚJO, 2010). Observamos que estas características são percebidas também nos primeiros estudos de visitante, como discutimos na seção anterior.

Um grande salto conceitual vem com a **abordagem cognitiva**, que investiga os conhecimentos necessários para que as pessoas exerçam suas atividades. Passa-se a considerar aspectos que eram desconsideradas anteriormente: as dimensões cognitiva, emocional e situacional, buscando entender as necessidades de informação dos sujeitos, a partir de suas perspectivas individuais e contextualizando a situação real que desencadeou tal necessidade de informação (MARTUCCI, 1997; GONZÁLEZ TERUEL, 2005).

A ideia central desta abordagem passa pela noção de necessidade de informação na dimensão cognitiva: assume que os sujeitos possuem necessidades de informação ou lacunas na mente, que seriam preenchidas por determinada informação. Assim, incorpora uma específica visão sobre informação, enquanto uma construção subjetiva na mente do sujeito, e sobre como as pessoas conhecem a realidade: cada indivíduo possui uma estrutura de conhecimentos prévios que ao se adicionar uma nova informação, resulta em uma nova estrutura de conhecimentos. Desta forma, a informação é vista como algo capaz de reduzir incertezas e solucionar dúvidas ou problemas.

A dimensão situacional é considerada como um fator interveniente, voltando-se para o contexto mais individual do sujeito, especialmente os contextos de tarefa e trabalho. E a dimensão emocional é percebida como uma interferência, sendo considerada, por vezes, como um problema.

O caráter mais restritivo da abordagem cognitiva motiva os pesquisadores a buscarem novas direções para as investigações, com a **abordagem sociocultural**, que reconstrói os conceitos e dimensões presentes nos estudos a partir de uma nova maneira de se olhar para os fenômenos. A principal característica é a relevância dada ao contexto do usuário, passando a considerar a influência dos precedentes históricos e das dimensões sociocultural, econômica e política na inter-

ação dos sujeitos com a informação (GONZÁLEZ TERUEL, 2005; ARAÚJO, 2010).

Assim, o contexto é considerado um fator constituinte do processo, ou seja, o contexto em que o sujeito viveu toda a sua vida, os grupos sociais aos quais pertence, os papéis que assume, bem como a sua historicidade, são considerados aspectos que formam, constituem o seu comportamento, inclusive as suas práticas informacionais, que se voltam para investigação dos "aspectos informacionais socioculturais (formas coletivas de se relacionar com a informação, critérios coletivos de relevância, necessidade, etc) e os comportamentos informacionais individuais" (ARAÚJO, 2013, p. 21).

A noção de informação passa a ser vista como um produto da coletividade, um processo cujo significado engloba várias dimensões, desde a manifestação física ou material de um determinado registro (seja uma obra ou objeto de museu, um livro, um documento digital, etc.), as ações humanas de interpretação e apropriação da realidade e de seus objetos, as ações envolvidas nos procedimentos técnicos (como os que ocorrem em museus, bibliotecas, arquivos e sistemas de informação, por exemplo) e os mais variados usos e apropriações que os sujeitos fazem, em diferentes contextos.

Percebe-se, portanto, uma nova forma de se olhar para o modo de conhecer dos sujeitos: o conhecimento é percebido como resultado da interação do sujeito com a realidade social, a partir de seus próprios critérios de valor e relevância, por exemplo. Outra reconstrução significativa se dá na dimensão emocional, que agora é vista como um elemento constituinte do processo e, muitas vezes, é considerada o aspecto mais relevante para os sujeitos em sua interação com a informação e o conhecimento.

3.1 INTERLOCUÇÕES ENTRE OS ESTUDOS DE USUÁRIOS E OS ESTUDOS DE VISITANTE

Vislumbramos pontos de interlocução entre os estudos de visitante e usuários da informação, pois percebemos que tanto as abordagens contemporâneas da Museologia quanto a abordagem sociocultural da CI assumem um modo particular de interpretar as experiências dos sujeitos com os fenômenos museais e informacionais, oferecendo grande atenção à complexidade de tais fenômenos e a articulação entre seus elementos.

Outras investigações se dedicam a realizar tal articulação: Carvalho (2008), Ross e Terras (2011) e Skov (2013) investigam diferentes aspectos da relação entre visitantes e museus virtuais, como o comportamento de busca de informação, o perfil e satisfação dos usuários. E Silva e Ramalho (2011) analisam o uso da informação por visitantes de um centro cultural, traçando o perfil dos visitantes, os motivos e frequência de visitas, dentre outros.

Estes estudos que buscam caracterizar os visitantes de museus, bem como os que investigam o uso da informação e a satisfação dos usuários com os acervos e serviços são de grande

importância para museus, em suas atividades de gestão e planejamento. Mas entendemos que a experiência de visita ao museu é complexa e inclui outros aspectos além dos investigados nestes estudos. E nesta pesquisa nos dedicamos a investigar outros aspectos, visando à compreensão de tal experiência em suas múltiplas dimensões, sob a perspectiva informacional. Para isso, recorremos aos aportes da abordagem sociocultural dos estudos de usuários, pois entendemos que a experiência de visitação envolve outras dimensões, além daquelas cujos modelos das abordagens tradicional e alternativa conseguem explicar.

4 ASPECTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA

Com uma pesquisa de cunho compreensivo, optamos por recorrer a duas técnicas qualitativas de coleta de dados: observação e entrevista. Optamos pela realização da pesquisa em vários museus (de arte, históricos e de ciência) localizados em Belo Horizonte – BH (Museu de Artes e Ofícios, Museu Inimá de Paula, Museu das Minas e dos Metais e Museu Histórico Abílio Barreto) e em Brumadinho (Inhotim).

Inhotim é um instituto de arte contemporânea e jardim botânico, idealizado na década de 1980 e aberto ao público geral em 2005 (INHOTIM [20--?]). O Museu de Artes e Ofícios, inaugurado em 2005, possui acervo representativo da história do trabalho pré-industrial no país (MUSEU [20--?]). O Inimá de Paula é um museu de arte, inaugurado em 2008, que abriga um acervo permanente dedicado ao pintor Inimá (AFIRMA, 2011). O Museu das Minas e dos Metais, inaugurado em 2010, abriga importante acervo sobre mineração e metalurgia, mostrando o universo das rochas, os processos de transformação dos minérios e a importância deles para a vida humana (VISITE [20--?]). E o Museu Histórico Abílio Barreto, criado em 1935 e inaugurado em 1943, abriga documentos e objetos representativos da história da cidade (AAMHAB, 2010).

Houve a observação dos visitantes durante toda a visita ao museu e ao final realizou-se uma entrevista o cada visitante. A entrevista baseou-se em um roteiro composto por três tópicos principais: historicidade do sujeito; relação com museus de modo geral; impressões sobre a visita.

5 RESULTADOS INICIAIS

Com base na observação realizada nass visitas e da análise inicial dos dados obtidos nas entrevistas, apresentamos as resultados iniciais da pesquisa, nas seguintes categorias de análise, que emergiram das falas: emoção; imaginação; conhecimento e aprendizado.

Emoção

A partir das observações e das falas percebemos que a dimensão da emoção está fortemente presente na experiência de visita e, também, na relação dos sujeitos com museus e a cultura de modo geral. Quando questionados sobre tal relação e quando solicitados a relatarem sobre o primeiro contato com museus, os entrevistados logo se voltam para a descrição de uma experiên-

cia mais marcante, aquela que mais os emocionou de alguma forma.

> *"Eu já visitei museus quando eu era criança, às vezes com a escola e poucas vezes com meus pais, mas eu me lembro de um museu que fui, sobre mineralogia. Eu devia ter uns 12, 14 anos, não lembro. Eu não esqueço aquela exposição, eu me lembro perfeitamente de algumas pedras lá. Tão lindas! (...) Eu não sei te explicar o por que, mas aquilo me encantou muito...eu nunca esqueço" (Maria, 44 anos, auxiliar de secretaria).*

Os visitantes relacionam as partes da exposição que mais gostaram com sentimentos despertados naquele momento. Alguns afirmam que ver um objeto da exposição que fez parte de suas vidas é o aspecto mais marcante da experiência de visita, como relata um visitante do Museu de Artes e Ofícios.

> *"Vendo algumas daquelas peças ali, coisas que eu conheci e algumas tinham na minha casa, isso mexe comigo. Eu fico ali lembrando da minha mãe usando a máquina de costura igual àquela. Eu nem preciso ler toda a informação falando ali sobre eles porque muitos eu já conheço, eu via meu pai usando aquelas máquinas na roça, ou a minha mãe. (...) É bom e ruim porque me dá saudade deles, daquele tempo, mas é bom lembrar e pra mim é a melhor parte de vir aqui hoje" (Flávio, 40 anos, administrador).*

Consideramos a dimensão da emoção a mais marcante e presente nas experiências investigadas nesta pesquisa, o que vai ao encontro do pensamento de Wagensberg (2003), para quem o conceito principal na experiência museal é a emoção, pois esta dimensão não impõe barreiras econômicas ou sociais.

Ao contrário do que se poderia esperar, as falas apontam que a dimensão da emoção mostrou-se mais presente em museus que podem ser considerados mais técnicos do que em museus de arte, por exemplo. Percebemos esta dimensão especialmente no Museu de Artes e Ofícios, cuja exposição dedica-se à história das profissões e em uma exposição que retrata os processos pelos quais passam os minerais e outros materiais, citada por vários entrevistados.

Imaginação

Esta dimensão se faz presente no sentido de que o visitante se sente tão envolvido com a ambiente da exposição, que imagina estar em um "outro mundo". Em determinados momentos, alguns visitantes afirmam 'se perder' em meio à exposição e, através da observação, percebemos que eles de fato parecem estar isolados do mundo exterior. Este aspecto pode ocorrer de modo distinto em diferentes museus e para diferentes sujeitos. Em alguns casos a dimensão da imaginação está mais relacionada com a uma ou mais obra específicas da exposição.

> *"Olha, eu tenho que falar que não sô chegada em pintura muito não, mas esses tipos de quadros desse pintor Inimá eu gostei porque não são aquelas coisas doidas que a gente olha e não entende. Ele pinta sobre as coisas reais, como eram as ruas, as vilas de onde ele*

> *viveu, a vida dele. (...) Eu meio que me perdi ali nos quadros porque parece tão real, eu me vejo lá dentro daquelas ruas" (Sônia, 34 anos, professora de geografia).*

Por outro lado, esta imersão pode ser proporcionada pelo museu e o modo como a exposição é organizada no espaço do museu.

> *"Aqui em Inhotim é completamente surreal pra mim, parece outro lugar, outro mundo porque é tão diferente. Eu penso que é pela natureza, né? O jeito que eles misturam a natureza, os prédios e arte. (...) Parece aqueles lugares que a gente vê só em filme, que só existem nos livros, essas coisas" (Lúcia, 23 anos, estudante).*

Conhecimento e Aprendizado

Chegamos a esta categoria a partir dos relatos dos entrevistados, especialmente pelas perguntas relacionadas ao tópico 'relação com os museus de modo geral' do roteiro, quando questionados sobre os significados e representações que os museus têm para eles. A visão sobre os museus é de um local para aprender sobre fatos do passado e adquirir conhecimentos.

Além disso, destacamos outros aspectos relacionados ao conhecimento. As falas apontam a importância da museografia, que pode favorecer ou não os processos de conhecimento e aprendizado. Foram destacados vários elementos que influenciam a interação com a exposição durante a visita. Alguns entrevistados afirmam que, nas exposições, a forma como as informações sobre os objetos e os artistas foram dispostas no espaço do museu foi essencial para prender a atenção deles e tornar a experiência mais completa.

> *"O que eu achei fantástico na exposição foi principalmente lá no terceiro piso (do Museu Inimá de Paula), onde tem aqueles textos sobre a artista nas paredes, meio que misturado com as obras. Parece que o texto faz parte das obras e fica diferente de como é nos outros lugares e as informações ficam certinhas lá, ao lado dos quadros" (Sônia, 34 anos, professora de geografia).*

Neste caso, a entrevistada se refere ao Museu Inimá de Paula, que no dia da visita, abrigou a exposição cujas informações sobre a artista e seu trabalho estavam expostas em meio às obras, com textos nas paredes, compondo um espaço de exposição diferente, segundo a visitante. No mesmo sentido, um visitante do Museu de Artes e Ofícios faz um relato similar.

> *"Pra andar entre as plataformas aqui do museu a gente passa pelo corredor e se não presta atenção direito a gente acha que o corredor tá em reforma porque no lugar das paredes tem uma lona com coisas escritas. E na verdade são os nomes das pessoas do museu e as suas profissões. Isso também tem a ver como museu porque é um museu pra falar dos ofícios. Eu achei muito interessante" (Flávio, 40 anos, administrador).*

Outro aspecto relevante, que também passa pelo modo como a exposição é organizada, é a

possibilidade de o visitante interagir com diferentes canais e tecnologias de informação e comunicação no decorrer da visita, que podem favorecer ou não o processo de conhecimento.

> *"Olha o que eu realmente gostei é que aqui eles utilizam muita tecnologia no museu, com vídeos, telas pra gente aprender sobre os metais. A gente toca na tela pra escolher o que quer saber. Essas coisas diferentes e não fica só lendo lá as informações no papel, tem pelo vídeo também" (Márcio, 35 anos, analista de recursos humanos).*

A fala deste entrevistado reforça a noção de conhecimento que adotamos na pesquisa, como um processo de interação do sujeito com a realidade. É o sujeito quem escolhe como irá intervir na realidade com a qual está interagindo. Isto pode ser percebido na de Márcio: naquele momento de interação com aquela exposição, ele escolhe com o quê e como ele irá intervir.

Por fim, discorremos sobre outro aspecto, citando ao por vários visitantes: a questão de poder ou não tocar os objetos do museu. Observando os visitantes ficou evidenciado que a maioria deles tem a intenção de tocar algum objeto.

> *"Quase toda peça que eu vejo eu quero tocar...(risos), não sei o que me dá. Eu acho que é normal...é a mesma coisa que a gente fala para as crianças pequenas 'você com os olhos e não com a mão', mas a gente fica curioso pra sentir aquilo, pegar e ver direito como é. (...) Seria muito mais interessante se a gente pudesse tocar nas peças, mas quando chegamos ao museu eles avisam que não pode, então eu tento não toco em nada" (Maria, 44 anos, auxiliar de secretaria).*

Em relação a este aspecto, Wagensberg (2000) salienta que a interação do público com o museu pode se dar de três formas: *Hands-on*, refere-se ao toque, a possibilidade de manipular fisicamente os objetos, de modo a completar a experiência de aprendizagem; *Minds-on*, refere-se à reflexão, que envolve a dimensão intelectual, de pensamentos e idéias na interação do sujeito com a exposição; e *Hearts-on*, dimensão da interação entre sujeito e museu relacionada às emoções e a sensibilidade do visitante.

Assim, consideramos que esta dimensão do toque, ou *Hands-on*, para alguns sujeitos é fundamental nos processos de aprendizado e conhecimento. Conforme o autor, nem sempre é possível a interação por estas três dimensões, mas quando é possível, a experiência interativa do visitante torna-se mais completa. E isto vai ao encontro do que observamos e ouvimos dos visitantes.

Portanto, salientamos que todos os aspectos estudados nas pesquisas orientadas por outras abordagens dos estudos de visitantes e estudos de usuários (como o perfil dos usuários, satisfação com serviços e motivos das visitas, dentre outros) são importantes para as instituições, mas estamos encontrando nesta pesquisa outro tipo de resultado. Mas nossa análise de dados nos levou a algumas categorias que não podem mensuradas em termos quantitativos, ao contrário das variáveis presentes em outros estudos, como o nível de satisfação dos usuários com acervos ou

serviços. Ao falar de emoção ou imaginação, por exemplo, estamos nos referindo às dimensões de caráter qualitativo, que só podem ser compreendidas se investigadas dentro de um contexto mais amplo, histórico e sociocultural, dos sujeitos.

6 CONCLUSÕES

A partir da análise dos dados foi possível perceber que a experiência de visitar um museu é altamente complexa, envolvendo várias dimensões da realidade do ser humano. O que apenas reforçou nosso pressuposto de que para se compreender qualquer experiência vivida pelo sujeito é preciso buscar a compreensão profunda de sua historicidade e dos contextos socioculturais nos quais está inserido. Historicidade e contextos estes que não apenas interferem, mas que na verdade constituem as suas ações, inclusive o seu comportamento frente à informação, ou seja, suas práticas informacionais.

A experiência de visitação ao museu, sob a perspectiva informacional, vai muito além da investigação sobre o uso que as pessoas fazem das informações. O estudos das práticas informacionais, ao contrário das investigações de outras abordagens dos estudos de usuários, não vê a informação enquanto redutora de incertezas ou como um ente objetivo que preenche vazios, mas como algo que inquieta e que provoca dúvidas e desperta interesses no sujeito. Esta postura aproxima das idéias de Wagensberg (2003) sobre os museus. Para o autor, é essencial que ao sair de uma visita ao museu, o sujeito tenha mais perguntas do quando entrou.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AAMHAB. Museu Histórico Abílio Barreto: histórico. 2010. Disponível em: <http://www.amigos-domhab.com.br/>. Acesso em: 05 jul. 2014.

AFIRMA. Museu Inimá de Paula: um museu mineiro. 2011. Disponível em: <http://www.museuinimadepaula.org.br/museu/>. Acesso em: 09 jul. 14.

ALONSO FERNÁNDEZ, Luis. Nueva museología: planteamientos y retos para El futuro. Madrid: Alianza, 2012.

ARAÚJO, C. A. A.. Estudos de usuários conforme o paradigma social da ciência da informação: desafios teóricos e práticos de pesquisa. Informação & Informação, Londrina, v. 15, n. 2, p. 23 - 39, jul./dez. 2010.

ARAÚJO, C. A. A. Museologia e Ciência da Informação: diálogos possíveis. Revista Museologia & Interdisciplinaridade, v. 2, p. 10-27, 2013.

CARVALHO, Roseane. Comunicação e informação de museus na Internet e o visitante virtual. Revista Museologia e Patrimônio, v. 1, n.1, 2008.

FIGUEIREDO, N. M. Estudos usuários. In: _____. Estudos de usos e usuários da informação. Brasília: Ibict, 1994. p. 7- 85.

GONZÁLEZ TERUEL, Aurora. Los estudios de necesidades y usos de la información: fundamentos y perspectivas actuales. Gijón: Trea, 2005.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. Los museos y sus visitantes. Gijón: Trea, 1998.

INHOTIM: histórico. Disponível em: <www.inhotim.org.br/inhotim/sobre/historico>. Acesso em: 08 jul. 2014.

MARTUCCI, E. M. A abordagem sense-making para estudo de usuário. Documentos ABEBD3: Porto Alegre, 1997.

MUSEU de artes e ofícios: conheça. Disponível em: http://www.mao.org.br/conheca>. Acesso em: 02 jul. 2014.

PÉREZ SANTOS, Eloísa. Estudio de visitantes en museos: metodología y aplicaciones. Gijón: Trea, 2000.

ROSS, C; TERRAS, M. Scholarly Information-Seeking Behaviour in the British Museum Online Collection. In: Museums and the Web 2011. Philadelphia, PA, 2011.

SILVA, Tahis Virgínia Gomes da; RAMALHO, Francisca Arruda. Biblionline, João Pessoa, v. 7, n. 1, p. 22-37, 2011. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/biblio/article/view/4247/5803>. Acesso em: 23 jun. 2014.

SKOV, Mette. Hobby-related information-seeking behaviour of highly dedicated online museum visitors. Information Research, v. 18, n. 4, 2013. Disponível em: <http://www.informationr.net/ir/18-4/paper597.html#.U9D81EA9D6R>. Acesso em: 06 jul. 2014.

VISITE: museu das minas e dos metais. Disponível em: <http://www.mmgerdau.org.br/index.php?p=4>. Acesso em: 05 jul. 2014.

WAGENSBERG, Jorge. Principios fundamentales de la museologia científica moderna. Alambique - Didáctica de Las Ciencias Experimentales, n. 26, p. 15-19, out/nov, 2000.

WAGENSBERG, Jorge. Museus devem divulgar ciência com emoção. Entrevista concedida a Germana Barata. Ciência e Cultura, São Paulo, v. 55, n. 2, abr. 2003. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252003000200012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 02 jul. 2014.

DO PRESENCIAL AO DIGITAL: A INTERMODALIDADE, A MIDIATIZAÇÃO E A MEMÓRIA SOCIAL NOS SANTUÁRIOS DE FÁTIMA, GUADALUPE E NOSSA SENHORA APARECIDA

José Cláudio Alves de Oliveira
claudius@pesquisador.cnpq.br

Genivalda Candido da Silva
v.bridacandido@gmail.com

Zamana Brisa Souza Lima
zamanabrisa@hotmail.com

Resumo: O estudo aqui pretendido busca mostrar como as práticas religiosas populares através da tecnologia, vêm se reestruturando para atingir o internauta, o público televisivo e demais público, através de multimodalidade, unindo as crenças religiosas ao entretenimento proporcionado pela interatividade que os meios tecnológicos oferecem, além de se mostrar, hoje, mais acessível economicamente, segundo os olhares do público à distância dos espaços consagrados. O estudo se prende a pesquisa de pós-doutorado na Universidade do Minho, em Portugal, que teve a orientação do Doutor Moisés Lemos, e objetivou análises nos santuários de Aparecida, Fátima e Guadalupe, e pesquisas de mais duas autoras, que aqui discorrem, marcantes com o ideário no campo da memória social e da cibercultura, hoje desenvolvendo o mestrado em Museologia e partícipes do Grupo de Estudos sobre os Cibermuseus.

Palavras-chave: Santuários Católicos, Medias, Informação, Ciberespaço, Memória Social.

Na raiz dos conceitos, a palavra "santuário" traz as seguintes acepções: substantivo masculino: a) Rubrica: história da religião. Lugar mais sagrado do templo judaico onde era guardada a arca da aliança; parte de um templo em que se realiza a missa; lugar, templo ou edifício consagrado por uma religião; lugar santo. Ex.: Santuário de Fátima; local recôndito ou vedado ao público para guardar e conservar objetos dignos de veneração; nicho ou armário com imagens religiosas; oratório. Derivação: sentido figurado: a parte mais íntima de um ser, a exemplo da alma ([1]).

Todos os santuários, independente do seu tipo, são construções histórico-sócio-culturais. Apresentam-se como espaços destinados a peregrinos, crentes, romeiros e turistas de diversas regiões com o intuito de pagar promessas, presenciar missas, casar, batizar, doar objetos à Igreja ou simplesmente visitar o espaço que também se tornou turístico.

Apesar de não ser uma realidade muito comum, muitos dos santuários católicos tentam criar um equilíbrio entre as funções Institucionais religiosas e a assistência às comunidades. Dentro disso, os santuários passaram a criar soluções comunicacionais, como a criação de rádio, televisão, serviços de sons, museus, serviço social e um aparato sistemático que procura atrair os diversos públicos que os frequentam.

No seu patrimônio, entre outros fatores de *media* e exposição ao público, nota-se as salas de milagres, que recebem milhares de ex-votos todos os anos numa notável demonstração de fé trazida pela tradição católica. E dos museus, que enaltecem os traços históricos e a memória do santuário, dos personagens principais e da própria igreja.

A religiosidade no mundo virtual está presente, também, não só quando cessam as atividades na igreja, mas como entretenimento. Assim, transforma o espaço do templo num deslocamento que visa, dentre outras coisas, se converter num espaço para aqueles que requerem o auxílio de algo não mensurável.

A INTERATIVIDADE NOS SANTUÁRIOS: UM NOVO GÊNERO.

Interatividade, realidade virtual, inteligência artificial. Não faz muito tempo esses termos eram considerados tão distantes que só pareciam fazer sentido quando os personagens do seriado Jornada nas Estrelas enfrentavam uma batalha no hiperespaço. A grande maioria dos telespectadores prestava atenção à trama, deslumbrava-se com os efeitos especiais, mas não compreendia absolutamente nada do que se estava falando. As coisas mudaram.

Hoje, com a popularização do computador, grande parte da população, sobretudo a escolarizada, não se assusta mais quando se mede a vida em *terabytes*. Hoje se torna necessário saber na ponta da língua o significado das mesmas expressões cunhadas nos seriados de ficção científica. As tecnologias que vão ditar as regras do jogo nesse início de século já estão incorporando as paisagens dos grandes centros urbanos do planeta numa velocidade gigantesca. E nesse contexto os grandes santuários católicos vem aprimorando o quesito interatividade, com soluções que ultrapassam ao exercício da missa.

O sistema torna-se um ambiente de educação, procurando adaptar os seus conteúdos às características dos utilizadores, principalmente de crianças, com as atividades mais envolventes que aguçam as noções de reflexo, conhecimento e os próprios aspectos lúdicos.

Problematizando o termo, Pierre Lévy (1999) ressalta que a interatividade em geral é a "participação ativa do beneficiário de uma transação de informação". Focando a interatividade e as mídias eletrônicas, como o vídeo, a TV e o hiperdocumento, Lévy afirma que o observador, mesmo prostrado diante de um aparelho de TV, e ainda sem controle remoto, pode decodificar, interpretar, participar, mobilizar o seu sistema nervoso de muitas maneiras, e sempre de forma diferente de uma pessoa que estiver ao seu lado. "Além disso, como os satélites e o cabo dão acesso a centenas de canais diferentes, conectados a um videocassete permitem a criação de uma videoteca e definem um dispositivo televisual evidentemente mais 'interativo' que aquele da emissora única sem videocassete". (LÉVY, 1999, p. 79)

Lévy mostra que a reapropriação e a recombinação da mensagem pelo receptor passa a avaliar o grau de interatividade de um produto. Nesse caso a interação acontecerá com a intermediação do videocassete que, além de proporcionar um banco de dados, imagens e som para o observador, será uma mídia de reprodução de gravações produzidas mesmo em uma observação passiva diante do televisor.

O banco é um arquivo produzido, com ou sem cortes, que marca épocas e, consequentemente, guarda uma memória social que reflete em diversas tematizações como cinema, jornalismo, sociedade etc., que poderá ser requisitado como forma auxiliar para a educação, o entretenimento e até mesmo a pesquisa. Isso envolve uma interação entre o observador – não mais passivo – que usou recursos técnicos da videografia, capturou imagens e sons e armazenou em fitas magnéticas

que comporá um arquivo. O processo mostra como se pode suplantar a passividade diante da TV.

Pierre Lévy (Id.) trabalha cinco eixos diferenciados que possibilitam medir o grau de interatividade entre *media*. A *Personalização*, que é o referencial das possibilidades de apropriação da mensagem recebida; a *reciprocidade*, que referencia o efeito causador da comunicação, que pode ocasionar o processo "um-um", "todos-todos"; a *Virtualidade*. Referencial que "enfatiza o cálculo da mensagem em tempo real em função de um modelo e de dados de entrada"; a *Implicação*, principalmente quando há imagens dos participantes nas mensagens. A exemplo dos dispositivos *webcam* acoplados a programas como o *hangout*, o *skype* e *viber*; e a *telepresença*, que objetiva o uso das webcams e também da VR.

A partir desses eixos Lévy (Id., p. 83) desenvolve o seguinte quadro com os diferentes tipos de interatividade. (Cf. Quadro 1)

Relação com a imagem / Dispositivo de comunicação.	Mensagem linear não-alterável em tempo real	Interrupção e reorientação do fluxo informacional em tempo real	Implicação do participante na mensagem.
Difusão unilateral	Imprensa, Rádio, Televisão, Cinema	Banco de dados; multimodais; Hiperdocumentos fixos; Simulações sem imersão nem possibilidade de modificar o modelo.	Videogames com um só participante; Simulações com imersão (simulador voo) sem modificação possível do modelo.
Diálogo, reciprocidade.	Correspondência postal entre duas pessoas	Telefone, Videogame	Diálogos através de mundos virtuais, cibersexo.
Diálogo entre vários participantes.	Rede de correspondência; Sistema das publicações em uma comunidade de pesquisa; E-mail; Conferências eletrônicas.	- Teleconferência ou videoconferência com vários participantes; - Hiperdocumentos abertos acessíveis *online*, frutos da escrita/leitura de uma comunidade; - Simulações (com possibilidade de atuar sobre o modelo) como de suportes de debates de uma comunidade.	- RPG multiusuário no ciberespaço; - Videogame em VR com vários participantes; - Comunicação em mundos virtuais; - Negociação contínua dos participantes sobre suas imagens e a imagem de sua situação comum.

Quadro 1. Diferentes tipos de interatividade vistos por Pierre Lévy.

Nesse sentido, o telefone e o videogame clássico seriam mais interativos do que a TV. O primeiro, "primeira mídia da telepresença" permite o diálogo, a reciprocidade, a comunicação efetiva, ao passo que a TV, "mesmo a digital, navegável e gravável, possui apenas um espetáculo para oferecer". (Id., p. 80) O segundo, mesmo não oferecendo "reciprocidade ou comunicação com outra pessoa" (Ib.), proporciona ações e reações do jogador, criando estado de completa in-

teração entre raciocínio, cálculo, reflexo, intenções, planejamento e execução.

A comunicação por mundos virtuais é, portanto, em certo sentido, mais interativa que a comunicação telefônica, uma vez que implica, na mensagem, tanto a imagem da pessoa como a da situação, que são quase sempre aquilo que está em jogo na comunicação. Mas, em outro sentido, o telefone é mais interativo, porque nos coloca em contato com o corpo do interlocutor. (Ib., p. 81)

No campo da "difusão unilateral" pode-se inserir os santuários presenciais como *medium* que lançam as mensagens lineares, mesmo usando grandes bancos de dados. Já as suas interfaces virtuais podem situar no campo do "diálogo entre vários participantes", desde que disponibilizem, no mínimo, o e-mail.

A ideia de Lévy está respaldada no seu pensamento sobre o dispositivo comunicacional, que designa a relação entre participantes da comunicação. Lévy traz o esquema um *todos*, quando um centro emissor envia suas mensagens a um grande número de receptores passivos e dispersos. O esquema *um-um*, é o contato de indivíduo com indivíduo ou ponto a ponto, a exemplo do telefone. E por fim o dispositivo comunicacional *todos-todos*, que acontece no ciberespaço, quando comunidades podem constituir de forma progressiva e de maneira cooperativa um contexto comum. Esse último modo serve para os *media* situadas no ciberespaço, como a imprensa em geral, o cinema e os museus. Nesse sentido o nível de interatividade, que acontecia no plano presencial, mais restrito, ganha outra dimensão, mais universal.

DA PRÁTICA PRESENCIAL À VIRTUALIZAÇÃO

Em toda a história da humanidade encontramos diversas referências às manifestações religiosas. Viagens em busca da fé não é um fenômeno atual ou recente, uma vez que fazem parte de um acontecimento espiritual que envolve pessoas de várias culturas e diferentes nacionalidades, principalmente para pedir ou agradecer uma graça recebida.

O Brasil é ainda hoje a maior nação católica do mundo com cerca de 126 milhões de adeptos, ou 74% da população brasileira, segundo o último censo do IBGE. Já o México, segundo a fonte Pewforum (*http://www.pewforum.org/2013/02/13/the-global-catholic-population, acesso em 29 de junho de 2014*), é o segundo país católico do mundo, com 96 milhões de pessoas. Nesse ranking, Portugal não se instalou entre os dez maiores.

Atualmente existe um grande número de peregrinações que manifestam a riqueza e os valores de nossa cultura. Diante disso, a própria Igreja Católica tem redescoberto e reconhecido a importância, o valor e a condição de evangelização em diversas formas comunicacionais (tipos de mídia). Não é mais possível se limitar às práticas tradicionais, concentradas em pregações baseadas apenas na bíblia convencional (escrita), nos sermões durante os cultos e as missas, além das romarias. É preciso utilizar-se de uma nova tática para alcançar esse novo perfil que se forma na sociedade atual.

Isso pode ser entendido a partir do que Marques de Melo (1985) diz sobre as fases enfrentadas pela igreja. A igreja na sua quarta fase passa a fazer uma autocrítica em relação aos seus posicionamentos.

Mas não podemos deixar de lembrar que a prática religiosa já vem sendo digitalizada há algum tempo através da televisão, do rádio, ou seja, através dos veículos de comunicação. O termo conhecido como religião eletrônica (eletronic church) tem suas origens há algum tempo nos EUA.

Novas práticas são adicionadas às maneiras tradicionais da busca pela satisfação espiritual. Diante dessas mudanças, manifesta-se a multiplicidade de sentidos presentes na cultura aliados a tecnologia online individualizada (internet). Assim, Pierucci (1997) explica que a religião deixou de ser coletiva para tornar-se individual, particular.

Essa particularização é vista através das promessas (votos). A promessa e seu pagamento, forma de ação tipicamente religiosa no sentido mais tradicional possível, através de vínculo pessoal, pouco ou nada institucional, com a crença, antes vistas como manifestação presencial em agradecimento a um Deus ou Santo, agora assume características virtuais.

Para André Lemos (1997), em seu texto que foca a questão da interatividade a partir das interfaces eletrônico-digitais, a interatividade "é hoje em dia uma palavra de ordem no mundo dos media eletrônicos. Hoje tudo se vende como interativo; da publicidade aos fornos de microondas. Temos agora, ao nosso alcance, redes interativas como Internet, jogos eletrônicos interativos, televisões interativas, cinema interativo... A noção de 'interatividade' está diretamente ligada às novas mídias digitais. O que compreendemos hoje por interatividade, nada mais é que uma nova forma de interação técnica, de cunho 'eletrônico-digital', diferente da interação 'analógica' que caracterizou os media tradicionais". (LEMOS, 1997:1)

Podemos compreender a interatividade digital como um diálogo entre homens e máquinas (baseadas no princípio da microeletrônica), através de uma "zona de contato" chamada de "interfaces gráficas", em tempo real. A tecnologia digital possibilita ao usuário interagir, não mais apenas com o objeto (a máquina ou a ferramenta), mas com a informação, isto é, com o "conteúdo". Isso vale tanto para uma emissão da televisão interativa digital, como para os ícones das interfaces gráficas dos microcomputadores (Windows, por exemplo). A interação homem-técnica (analógica ou digital), tem evoluído, a cada ano, no sentido de uma relação mais ágil e confortável. Vivemos hoje a época da comunicação planetária, fortemente marcada por uma interação com as informações ("bits"), cujo ápice é a realidade virtual. (Ib.)

É importante pensar na interatividade homem-máquina-interfaces eletrônicas, quando se visualiza os santuários católicos na web, eles são os responsáveis por uma interação com os fiéis, onde o homem não apenas se envolve em contatos, entretenimentos e encontros, mas também na própria religiosidade.

É de fundamental importância a questão da interatividade e interação quando se fala em grandes ambientes no ciberespaço. A lógica inicial é lembrar que há *links*, ícones e toda uma ação hipertextual guiando o observador a rádios, jornais e lojas. O que é o caso dos santuários aqui analisados.

O PRESENCIAL NOS SANTUÁRIOS

O que se percebe nos mega espaços e ambientes dos três santuários é a diferenciação das extensões multimodais e intermediáticas entre eles. Potencialidades que objetivam levar a palavra da bíblia sagrada aos diversos cantos e localmente. Essa diferenciação, ou disparidade, não diminui o potencial e reconhecimento que os santuários possuem.

O santuário de Guadalupe, por exemplo, é o que possui menos modalidades mediáticas. Mas nem por isso o faz menor ou menos potencial de recepção de peregrinos. Pelo contrário, o nível de visitas, de multidão e turismo, é o maior dentre os três espaços pesquisados.

A fantástica demonstração de fé dos mexicanos, no santuário de Guadalupe, revela o multiculturalismo, onde grupos, movimentos sociais, indivíduos e famílias lotam o santuário guadalupano. Multidão, famílias com os seus filhos pequenos, bebês no colo e nos carrinhos. Jovens carregando cruzes, estandartes, velas. Casais pagando suas promessas. E um museu, brilhante pela arte sacra, rico com os ex-votos pictóricos, que traz, além da arte, os testemunhos de histórias individuais e coletiva nos milhares de "retablos".

O *show* fica à parte, proporcionado pelas pessoas, que buscam os seus lugares para os lanches, as fotos, o acender de velas. A igreja principal, lotada. A cada momento movimentos campesinos chegam com demonstração folkcomunicacional do som, das cores, da dança, para depois fazer a reverência à santa.

Todavia, não há, no próprio santuário de Guadalupe, TV ou rádio. Somente o boletim circulando. Pequenos murais na basílica nova. Mas o dia a dia é latente com a chegada e saída de grupos e indivíduos. Isso porque os movimentos sociais em Guadalupe criam as suas próprias redes comunicacionais, digamos "primitivas" (no sentido de disseminação em comunidades), que acarretam no enorme número de visitantes e peregrinos da região. Não obstante seja o santuário de maior visitação turística.

O museu possui grande frequência de visitação, mas não é o principal responsável por chamar a multidão. É um pouco reservado. Porém, possui uma estrutura sistemática bem organizada, nos parâmetros museológicos e museográficos. O mesmo equivalente aos dois outros museus, Fátima e Aparecida.

A questão do museu, da biblioteca e arquivo, equivale à preservação da memória histórica e distante dos santuários. Embora, na divulgação ideológica e filosófica da Instituição Igreja, ele seja deveras responsável, pois divulga fatores que causaram e causam a apelação, a fé e a base para

uma possível catequese.

As TVs, em Fátima e Aparecida, possuem programações muito aproximadoras, e se revelam, também, voltadas à palavra cristã. Em Fátima, nas ramificações das TVs há uma diferença com mais liberdade na programação, é mais flexível. Ao passo que, em Aparecida, a TV Aparecida e REDE VIDA possuem um seguimento só, com uma exploração maior na divulgação religiosa.

Sobre as rádios, Fátima segue o mesmo quesito aplicado às TVs, não se prendendo inteiramente à divulgação religiosa. Há mais musicalidade variada. O que não acontece em Aparecida, cuja rádio traz a divulgação religiosa em toda a sua programação, tendo os jornais como os únicos momentos que "quebram" um pouco do cotidiano da emissora. Ou seja, ela é praticamente uma rádio evangelizadora.

No tocante aos impressos, estão os boletins. Eles, com excelente diagramação. O de Guadalupe possui um conteúdo maior, inclusive em PDF. E todos unânimes com informações internas do santuário, pautados em programações de cada mês, mas geralmente com informações de outros santuários e do Vaticano.

Mas é a intermodalidade sobre os boletins que faz com que a extensão das informações se torne fator importante para divulgação e percepção da programação dos santuários. A hipertextualidade oferecida para as assinaturas e recepção dos números via e-mail dinamiza ainda mais a circulação dos boletins.

Já o quesito revista, fica mais reservado para Aparecida, que além do serviço de correios tradicionais, com a entrega dos exemplares mensais em casa, já possui a assinatura gratuita eletrônica. Diferente dos boletins, a Revista Aparecida possui matérias mais flexíveis em relação à evangelização através dos boletins, embora seja com temáticas fechadas ao santuário.

DO PRESENCIAL AO VIRTUAL

O que podemos perceber, a partir das análises aqui trazidos, é que a fé vivenciada, praticada e experienciada nos ambientes digitais aponta para uma mudança na experiência religiosa do fiel e da manifestação do religioso. Junto com o desenvolvimento de um novo meio, como a Internet, vai nascendo também um novo ser humano e, por conseguinte, um novo sagrado e uma nova religião – por meio de microalterações da experiência religiosa da fé (e por isso também da experiência humana).

O fiel também passa a ser visto como coprodutor de sua fé, e a Igreja, ao invés de exigir obediência estrita, concede-lhe uma autonomia regulada, lhe deixa fazer a fé, desde que dentro dos parâmetros do sistema. Ocorre, dessa forma, uma "emergência das pessoas" (ROSNAY, 2003), permitida e mediada pelo sistema, em que uma nova carga de sentido é derramada sobre os fiéis enquanto atores diversificados, comunicadores e cocriadores potenciais do sagrado. O sistema os reconhece não como usuários apassivados, mas sim como fiéis consumidores-produtores de sa-

grado, com capacidade de escolha e de apropriação.

Além disso, um fiel do interior da região de Fátima, por exemplo, já não precisa se deslocar até a Basílica de Aparecida para fazer suas orações, prostrar-se diante da imagem e até mesmo acende a sua vela, pois, pela Internet, a "capela virtual" acolhe seus pedidos e lhe oferece o "Nicho da Imagem" para venerar a santa via *online*. Instaura-se, assim, uma nova forma de presença: uma "telepresença" (cf. MANOVICH, 2000).

No ambiente *online*, o fiel desloca-se e teletransporta-se de um banco de dados a outro e, assim, de um ponto físico do espaço a outro, instantaneamente, em tempo real. Isso só é possível pela produção de presença (do fiel e do sagrado nos ambientes *online*) encarnada nas construções, representações e simulações de sagrado ofertadas pelas processualidades do sistema, que oferece ao fiel ambiências em que este pode interagir, narrar e experienciar a fé. A essência dessa nova modalidade de presença é a não presença, a "antipresença" (cf. MANOVICH, 2000): não é necessário que o fiel esteja lá fisicamente para estar lá digitalmente: o fiel pode agora ver e agir à distância, já com o conhecimento de funcionalidades de sistemas e instituições, como bem atesta Martins (2011).

Em Bourdieu (2011), as práticas são determinadas, com efeito, por um campo de forças sociais, ou seja, por uma estrutura com uma lógica social específica, onde os indivíduos ocupam determinadas posições. No entanto, o conhecimento da natureza e do modo de funcionamento das instituições e dos mecanismos que governam os fenômenos culturais, "quero dizer, o conhecimento do sistema de *habitus* ou disposições e de estratégias, dá aos actores uma possibilidade real para modificarem as suas atitudes e as suas práticas". (MARTINS, 2011:57)

Porém, toda essa racionalidade que se constrói a partir dessas novas práticas de sentido passam despercebidas pelo fiel mais desavisado, digamos, reforçando a transparência da técnica: a sensação de sagrado construída pelo sistema alimenta (ou reforça) a crença de que o fiel está diante de (e apenas de) Deus. Por isso, ao invés de uma "desintermediação" (LÉVY, 1999) ou de uma relação "direta" com Deus, o fiel se depara – embora sem perceber – com novas intermediações – até mesmo reintermediações – com o sagrado: agora, o sistema e seus protocolos se colocam como novas camadas "intermediatórias" entre o fiel e o sagrado.

Se antes o fiel fazia uso de uma vela, de um templo e dos protocolos da instituição para fazer seu ritual de oração, hoje se acrescentam novas camadas tecnocomunicacionais (aparatos como computador, teclado, *mouse*, *tablets*, *smartphones*, interfaces, fluxos de interação comunicacional etc.) acionadas pelo próprio fiel, por seu próprio interesse e desejo, a partir de uma oferta do sistema.

Instaura-se, também, uma nova configuração comunitária. A comunidade de fé não desaparece: pelo contrário, o fiel a busca, dirige-se a ela, pede intercessão, partilha a sua vida com

ela. Mas é uma nova forma de comunidade, segundo os protocolos do ambiente digital: fluida, "líquida", virtual e, ao mesmo tempo, institucional.

O deslocamento, em suma, se dá em direção à lógica do acesso, em que o pertencimento-participação define-se pela "afiliação por navegação" (cf. MARCHESINI: 2009). As novas comunidades não se estruturam por uma localização geográfica, em que seus membros são definidos pela sua coexistência em um mesmo determinado espaço físico, mas sim por uma ambiência fluida em que só faz parte dessa comunidade quem a ela tem acesso. E são comunidades instauradas comunicacionalmente: ou, vice-versa, é a interação comunicacional que cria novas comunidades ao tornar comum entre os fiéis o que social, política, existencial e religiosamente não pode nem deve, a seu ver, ficar isolado.

Por fim, os atos e práticas de fé, desenvolvidos pelo fiel por meio de ações e operações de construção de sentido em interação com o sistema, se dão por meio de novos fluxos que começam a surgir: rituais *off-line* reconstruídos mediática e digitalmente, rituais *online* que são estendidos mediática e digitalmente para o ambiente *off-line*. As mídias passam a oferecer modelos para as práticas, o espaço e o imaginário litúrgicos.

Vemos, entretanto, apenas sinais e sombras daquilo que está por nascer na interface *media*-religião. A religião católica, como a conhecemos, também está sendo reformulada e reconstruída coletivamente pelos fiéis que participam das manifestações da "religião digital", mesmo que tenhamos as multidões nas esplanadas dos santuários; mesmo que possamos ver diariamente a sala de milagres presencial superlotada de ex-votos. Tudo isso é um indicativo de que as experiências continuam, sejam elas milenarmente marcadas por peregrinações e romarias, sejam as marcadas há menos de uma década por *clicks* dos *mouses* ou *touches* nos ecrãs.

NOTAS

[1] Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Disponível em: http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=santu%E1rio&stype=k&x=11&y=14. Acesso em 12 de setembro de 2013.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, José Vicente de. Turismo: fundamentos e dimensões. São Paulo: Ática, 2001. p.14.

BOURDIEU, Pierre. A Economia das Trocas Simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Coleção Estudos)

IBGE. http://www.ibge.gov.br/home/ . Acesso em 25 de junho de 2014
LEMOS André (1997). "Anjos interativos e a retribalização do mundo. Sobre interatividade e interfaces digitais". Artigo. UFBA. Salvador. Disponível em: http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/lemos/interativo.pdf . Acesso em junho 2014.
LÉVY, Pierre. Cibercultura. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
MANOVICH, Lev. The Language of New Media. London: The MIT Press, 2000
MARCHESINI, Roberto. "Uma Hermenêutica para a Tecnociência". In: NEUTZLING, Inácio; ANDRADE, Paulo Fernando Carneiro de (orgs.). Uma Sociedade Pós-Humana: Possibilidades e Limites das Nanotecnologias. São Leopoldo: Unisinos, 2009, p.153-182.
MELO José Marques de. "A prática de Comunicação das igrejas cristãs da América Latina". In: Comunicação e Sociedade, São Bernardo do Campo: UMESP, n. 13. 1985
MARTINS, Moisés de Lemos. Crise no Castelo da Cultura: das estrelas para os ecrãs. Coimbra: Grácio Editor, 2011. 230 p. il.
NAISBITT, John. High tech-High touch. São Paulo: Cultrix, 1999.
PIERUCCI, Antonio Flavio. "Reencantamento e dessecularização: a propósito do autoengano em sociologia da religião". São Paulo: Novos Estudos CEBRAP,1997. n. 49, Novembro, 99-117
ROSNAY, Joël de. "O Salto do Milênio". In: MARTINS, Francisco Menezes; SILVA, Juremir Machado da (orgs.). Para Navegar no Século XXI: Tecnologias do Imaginário e Cibercultura. 3 ed. Porto Alegre: Sulina, 2003 p.205-211.

O MUNDO NATURAL NOS MUSEUS: EXPOSIÇÕES EM MUSEUS DE HISTÓRIA NATURAL COMO REPRESENTAÇÃO CULTURAL

Mauricio Candido da Silva
maumal@usp.br

Os museus de história natural abrigam as maiores coleções científicas e suas exposições figuram entre as mais visitadas. A análise de cunho histórico sobre a constituição destes espaços e da representação do mundo natural em suas exposições visa contribuir para o debate e compreensão do sistema de comunicação estabelecido por essas instituições desde o século XIX até os dias atuais. A presente comunicação tem o objetivo de apresentar o resultado de estudos desses museus e sua influência na constituição moderna do mundo natural na busca do maravilhamento de seus visitantes.

Palavras chaves: Exposições Museológicas, Museus de Ciências Naturais, Natureza.

APRESENTAÇÃO

Há décadas as exposições nos museus de história natural atraem milhares de visitantes. Em 2012, dentre os dez museus mais visitados no mundo, três são de história natural: Museu de História Natural de Nova York, Museu Nacional de História Natural dos Estados Unidos e o Museu de História Natural de Londres, com 7.4, 5.8 e 4.9 milhões de visitantes, respectivamente (DE GRUYTER SAUR, 2012). Cabe destacar que a maior concentração de acervo museológico está no Museu Nacional de História Natural dos EUA (Smithsonian Institution), com 125 milhões de bens culturais. No Brasil, no que diz respeito aos números de visitantes, cabe destaque ao Museu Nacional e ao Museu Paraense Emílio Goeldi. Com cerca de 20 milhões de itens cadastrados, o Museu Nacional é um relevo no cenário nacional. Vale mencionar que das 3.025 instituições cadastradas pelo IBRAM em 2011, 422 (14%) delas preservam coleções naturais, sem considerar aquários, jardins botânicos zoológicos e grande parte das unidades de conservação (IBRAM, 2011). São números expressivos que estimularam o desenvolvimento da presente comunicação.

Nos interstícios destes dados numéricos existe uma prática museológica com histórico consistente. Com programas de comunicação consolidados, muitos dos museus dessa tipologia possuem publicações de ampla circulação, inumeráveis coleções sistematizadas em décadas de trabalho de coletas, registros, pesquisas e permutas. São verdadeiros tesouros que testemunham os vestígios da história da preciosa, frágil e ameaçada biodiversidade do nosso planeta. Esses museus são acolhidos por patrimônios arquitetônicos, referenciais urbanos, com destacado valor histórico. Como locais de conhecimento, poder e conflito (FORGAN, 2005), alguns desses museus abrigam exposições de grade interesse pedagógico, reconhecidos pela demanda de programas de ensino, lazer e também de laços familiares (BIZERRA, 2009).

Com o objetivo de estudar aspectos da representação cultural do mundo natural por meio

das exposições em museus de história natural, o presente trabalho busca apresentar o conceito de **Musealização da Natureza** (SILVA, 2013), baseado na reflexão dos aspectos da comunicação museológica nesse tipo museu, sua historicidade, seu discurso científico e sua narrativa expográfica, apresentando em seus sistemas comunicacionais uma natureza compartimentada, classificada e reconhecida: o mundo natural culturalizado. Objetiva-se assim contribuir para o debate em torno dos processos museológicos historicamente constituídos.

DO CAMPO PARA A CIDADE: PRESERVAÇÃO DE UM MUNDO EM DESAPARECIMENTO.

Os conceitos de mundo natural aqui adotados estão baseados na bibliografia que enfatiza a historicidade desses conceitos, sendo fundamentais para isso as referências aos seguintes autores: Alain CORBIN, Antônio Carlos Sant'Ana DIEGUES, Thomas KESSELRING, Simon Michael SCHAMA e, principalmente, Keith THOMAS. Por sua vez, adotamos a visão de Eric HOBSBAWM sobre as Revoluções Industrial e Francesa e a reverberação de seus impactos históricos.

Sob a influência da industrialização, os processos modernos de produção econômica transformaram definitivamente a relação do homem com o mundo natural. Enquanto as altas taxas demográficas inflaram as cidadas emergentes, os campos sofreram profundas transformações em consequencia do novo sistema econômico. Nesse contexto emergiu uma nova relação humana com a natureza.

Esse decurso gerou nos expropriados o desenraizamento, o sentimento de saudade, a perda da identidade e, principalmente, para a presente análise, a desvinculação humana do campo. As Revoluções também criaram um dos movimentos que mais se identificou com a era dos *museus* (STURTEVANT, 1985): o Romantismo. Inicialmente apenas uma atitude, o Romantismo toma mais tarde a forma de um movimento, e o *espírito romântico* passa a designar toda uma visão de mundo centrada na identidade do indivíduo (SALIBA, 1991). A busca pelo inóspito é outra característica fundamental. Exalta-se as sensações extremas e a natureza em seu aspecto mais bruto. Descortina-se ao indivíduo novas paisagens e a ideia de panorama: no mar, nas falésias, nas montanhas, nos penhascos, nas cavernas e nos pequenos vilarejos. O poder avassalador da natureza é realçado e cria-se o prazer pela viagem ao encontro dos 'riscos desejados', de um mundo natural idealizado.

O sentimento de perda enfatizado pelos românticos pode ser aferido por meio do *Mito da Arcadia Campestre*, descrito por Raymond Williams (2011, p.129) como uma forma de manifestação de escritores britânicos ao narrarem os impactos da industrialização na vida das pessoas. É no século XIX que o Romantismo torna-se mais combativo, quando a expressão "Dark Satanic Mills" (*Moinhos Satânicos*) entrou no idioma Inglês, em 1808, a partir do poema de William Blake (1757 – 1827). Refere-se ao início da Revolução Industrial e sua destruição da natureza e das relações humanas. São passos contrários ao pensamento clássico e antropocêntrico que afirmava que a natureza está

a serviço do homem, de um mundo natural de riqueza infinita.

Associados ao pensamento romântico, a visão científica teve papel determinante na institucionalização das práticas preservacionistas e instrutivas de um mundo natural em transformação, em constante evolução e em extinção.

MUSEUS MODERNOS, CIENTIFICAMENTE ORGANIZADOS

Papel fundamental nesse processo histórico tiveram as sociedades para o progresso da ciência, tornando os museus de história natural como verdadeiros repositórios do conhecimento para pesquisa e educação. Essas sociedades foram fundamentais na transição dos gabinetes de curiosidade para a formação dos museus modernos.

A afirmação da finitude dos recursos naturais ressaltada pelos cientistas embasou as justificativas para criação das primeiras Reservas Naturais, cabendo destaque ao Parque Nacional de Yellowstone, criado oficialmente em 1872, visando preservar um mundo em desaparecimento e como área de benefício e desfrute das populações urbanas (DIEGUES, 2004). Embora esse não tenha sido o argumento para a criação dos museus de história natural, mas sim a importância do progresso científico para o desenvolvimento da nação (GIROURD, 1981), a conservação da natureza, assim como a origem, evolução e extinção das espécies, foram temas que se tornaram presentes nos programas desses museus.

Além dos românticos, a observação do mundo natural, sob o impacto transformador do tempo e em risco de desaparecimento, foi percebida com afinco pelos naturalistas em suas viagens científicas. Como resultado, laboratórios de física, de história natural e de química se multiplicam. Tendência estimulada pelo empreendimento pedagógico, lançado a partir de 1750, pelas mais importantes sociedades científicas. É nesse ambiente que surgem um grande museu de história natural.

Em 1753 o parlamento inglês adquiriu as coleções e biblioteca do médico da família real, Sir Hans Sloane (1660 - 1753). O Museu Britânico foi oficialmente fundado, tornando-se modelo para o ocidente. Anos depois, a ordenação cientifica passou a ser determinada pelas orientações de *Systema naturæ* (1758), obra em que Carl von Linné (1707 – 1778) delineou a classificação das espécies.

O experimentalismo tornou-se essencial para o desenvolvimento das ciências naturais modernas. A sua influência abrangeu o empirismo, como os usos e virtudes das plantas: medicina, culinária e manufatura. O Jardim Real das Plantas Medicinais surgiu como importante modelo, tornando-se paridigmático a partir da sua renovação, ocorrida em 1794, na forma de Museu Nacional de História Natural de Paris, logo após a Revolução Francesa.

É a partir desses marcos que Alma Stephanie Wittlin identifica o surgimento dos *museus públicos* (WITTLIN, 1949), modernos e cientificamente organizados.

Um importante passo na redefinição desses museus foi dado com a publicação da "Origem

das Espécies" (1859), na qual Charles Darwin estabeleceu que os laços de parentesco são definidos através de relações históricas entre os organismos. Esse paradigma científico (KUHN, 2009) redefiniu os princípios que orientam os museus: evolução, biodiversidade, extinções, transformações dos ambientes e preservação do mundo natural. Os exemplares passaram a representar os seres dentro de uma relação de parentesco desenvolvida ao longo do tempo, a partir da noção de *hereditariedade* e de *seleção natural*.

MUSEALIZAÇÃO DA NATUREZA

Partindo do princípio de que o museu moderno estabeleceu um sistema museológico de trabalho, estruturado na formação de coleções, conservação, pesquisa, documentação e comunicação visando o progresso da ciência, o entretenimento e instrução pública, é possível enunciar que este processo se concretiza no *fato museal* (GUARNIERI, 1990), síntese da musealização.

Charles Willson Peale. O artista em seu museu. 1822. Fonte: Maryland Historical Society.

O artista segura a cortina para que o cenário museal possa ser visto. Com 81 anos, C. W. Peale aqui conduz a dramatização do mundo natural.

Em "Museum History and Museums of History", publicado em 1888 na American Historical Association, George Brown Goode (1851 – 1896), um dos grandes pioneiros da museologia, afirmou que a abordagem analítica na exposição, com suas séries cronológicas ou geográficas, poderia satisfazer o estudante do objeto exposto, mas dificilmente o público em geral estava à mercê da esmagadoramente grande quantidade de exemplares, monotonamente apresentados e insuficientemente identificados. A partir dai, dois grandes modos diferentes se instalaram nas práticas museais e na definição da arquitetura de museus, primeiramente no modo de organizar as coleções e, consequentemente, na narrativa expositiva.

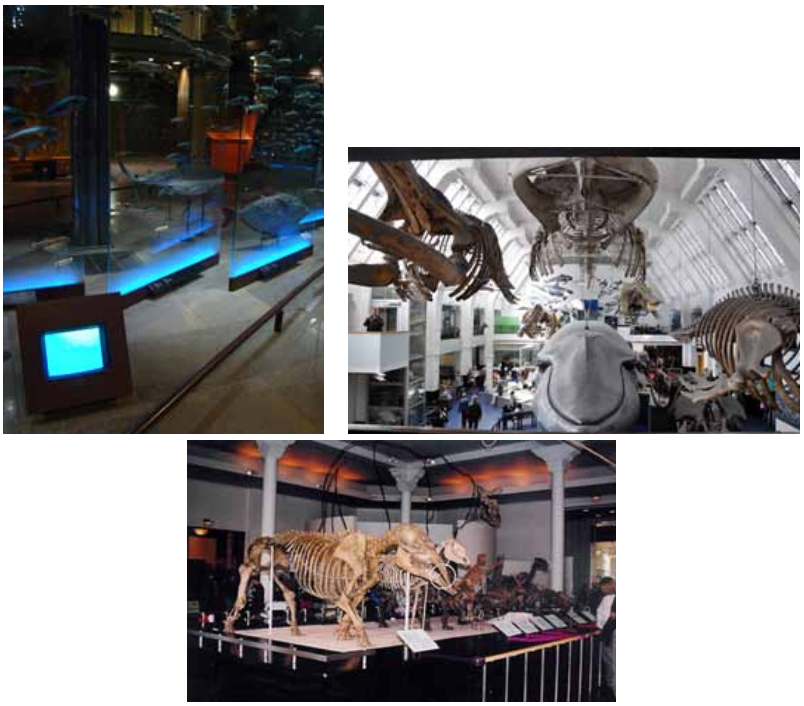
No final do século XIX, o Museu Nacional de História Natural dos EUA aperfeiçoou o uso de moldes de plástico para produzir réplicas de esqueletos fósseis, tornado-os mais compreensíveis, permitindo a reconstrução de partes faltantes de esqueletos, ou mesmo para preencher as lacunas nas séries de espécies. Paralelamente, o Museu Americano de História Natural estabeleceu uma notável reputação por retratar grupos de animais em seus ambientes naturais, conhecidos como dioramas, técnica teatral adaptada para as narrativas expositivas. De acordo com Susan Sheets-Pyenson (1988, p. 09), esse método de exibição contextual, iniciado com pássaros e mamíferos, logo foi estendido para peixes, invertebrados, fósseis e finalmente para plantas.

A Grande Galeria da Evolução do Museu Nacional de História Natural de Paris foi aberta originalmente em 1889 como Galeria de Zoologia. Danificada durante a II Guerra e fechada em 1965, foi reaberta em 1994 com uma exposição de longa duração sob o tema da evolução. Nela não há legendas explicativas nas vitrinas do saguão de entrada (ambiente marinho), com informações de cada espécie. Elas estão nos bancos de descanso. Um grande cenário remete o visitante à atmosfera de uma imersão num grande oceano, causada, principalmente, pelo efeito da iluminação: parece que estamos num ambiente natural. No próximo piso (ambiente terrestre) temos uma manada de grandes animais, denominada 'imigração de mamíferos' (êxodo), onde parece que estamos numa grande savana – ou talvez se dirigindo à arca de Noé. Os espaços são conectados entre si, sem divisórias, proporcionando múltiplas perspectivas de cada espécie. Ao lado do êxodos dos mamíferos, há uma apresentação com diferentes animais taxidermizados: pássaros, lêmures, preguiças etc. Em uma montagem, por traz de um imenso pano de vidro, contendo um gráfico dos nichos ecológicos, temos lagartos, borboletas e diferentes insetos. Trata-se de um parâmetro ecológico de organização, ao invés de similaridades morfológicas. Eles estão integrados ao invés de separados por grupos.

Em 1996 o Museu Americano de História Natural de Nova York inaugurou a exposição "Origem dos Vertebrados". Esta exposição é propagada como 'a mundialmente mais compreensível mostra de vertebrados fósseis'. Abrange um amplo circuito expositivo que inclui o salão dos dinossauros e o salão dos mamíferos. O espaço expositivo e a estética são bem diferentes da Grande Galeria francesa. O espaço foi organizado pelos curadores dentro de uma nítida geometria de caminhos ramificados. A organização espacial e o posicionamento das espécies incorporam uma específica teoria da taxonomia chamada cladistica. Esse museu foi pionero na retórica deste discurso museológico. Enquanto o visitante se move através da exposição, lentamente começa a perceber que ela não é parecida com as usuais exposições de evolução. A maior parte das mostras sobre evolução são organizadas como um percurso linear, através do tempo. Mas nesse museu o primeiro passo no percurso, muito antes mesmo de chegar ao extinto pterodactilo, contem tubarões contemporâneos, demonstrando que espécies de tempos diferentes convivem natural-

mente.

Talvez menos obvio, mas em um entrelaçamento mais complexo da identidade nacional, teoria científica e práticas museológicas, pode ser extraído da comparação entre o Museu Nacional de História Natural de París e o Museu de História Natural de Londres. Na exposição 'Origem das Espécies', do Museu de História Natural de Londres, Darwin é o objeto central, irradiando toda a exposição – enquanto Paris tenta escondê-lo. A narrativa expositiva reflete uma longa batalha sobre o que constitue o mecanismo de transformação, seleção natural e mutação. Não são apresentados os pensadores anteriores a Darwin. De acordo com S. Asma, isso ocorre porque para os franceses não há uma 'Revolução Darwinista', como há na Inglaterra, Alemanha e América (ASMA, 2001). Os franceses não aceitam a ideia de que o interior de cada organismo está a mercê dos caprichos das forças externas (*seleção natural*). De acordo com a exposição da 'Grande Galeria', evolução é na verdade uma ideia francesa, elaborada por Buffon, J. B. Lamarck e G Cuvier, para a qual Darwin contribuiu com um par de conceitos interessantes, dando continuidade à tradição francesa.



Aspectos das exposições dos Museus de História Natural de Paris, Londres e Nova York.
Fotos: Maurício Candido da Silva

Ao compararmos as atuais exposições dos Museus de História Natural de Paris, Nova York e Londres, podemos afirmar que embora a forma de abordagem seja distinta, os temas apresentados são os mesmos.

CONCLUSÃO

É o ato da seleção que transforma uma parte da natureza em um objeto de museu. Susan M. Pearce (1994, p. 09) desenvolve com maior profundidade essa ideia:

> *[...] os fragmentos do mundo físico, no qual o valor cultural está inscrito, incluem não meramente aqueles fragmentos pequenos capazes de serem movidos de um lugar para outro, o que comumente queremos dizer quando nós dizemos 'coisa' ou 'artefato', mas também o amplo mundo físico da paisagem com todas as estruturas sociais que ele carrega, animais e espécimes de plantas que têm sido afetados pela espécie humana, a preparação de alimentos na qual os animais e as plantas transformam-se e também a manipulação da carne e do ar que produz sons e falas.*

Os exemplares que compõem as coleções dos acervos dos museus de história natural se constituem como cultura material porque, por meio da seleção, salvaguarda, pesquisa e comunicação foram transformados em uma parte do mundo dos valores humanos, uma parte na qual o naturalista, o leitor das publicações ou o visitante das exposições destes museus deseja incorporar ao seu sistema pessoal de valor.

Ao longo destes anos de pesquisa, ligada ao estudo dos discursos expositivos dos museus de história natural, em diferentes regiões, foi possível identificar cinco grandes temas expositivos recorrentes: 1) Origem da vida; 2) Classificação natural; 3) Evolução das espécies; 4) Biodiversidade; 5) Extinções - sendo este último tema ligado à importância da preservação do mundo natural. Temas que continuam demandando coleções, pesquisas e exposições que atraem milhares de visitantes em busca de maravilhamento pelo mundo natural.

W. Hornaday, diorama intitulado "batalha nas copas das árvores".

Fonte . Museu de História Natural do Instituto Smithsonian.

Em 1883, William Temple Hornaday (1854 – 1937) construiu uma das primeiras exposições em vida natural para o Museu Nacional de História Natural dos EUA. A exposição, chamada

"batalha nas copas das árvores", apresentava dois orangotangos machos em uma luta territorial. O objetivo do diorama se consolida como a representação do cotidiano da vida animal, por meio da institucionalização do análogo de paisagem e natureza, dos homens criando o seu próprio mundo natural, da transposição das áreas (des)protegidas para o interior da arquitetura de museus.

Por meio dos dioramas, o cenário museal preenche o seu sentido semântico: o sentido de totalidade, como se os fenômenos visuais fossem capturados e tornados presentes sem a intervenção do autor humano. Conforme aponta Michel Foucault (2007, p. 95) "é preciso que haja, nas coisas representadas, o murmúrio insistente da semelhança; é preciso que haja, na representação, o recôndito sempre possível da imaginação". A compreensão dos dioramas como paisagens do mundo natural pressupõe que o cenário museal não é uma metáfora para a natureza, uma maneira de evocá-la; ela é de fato a natureza culturalizada na modernidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASMA, Stephen T. Stuffed Animals and pickled Heads: the culture and evolution of Natural History Museusm. New York: Oxford University express. 2001.

BIZERRA, Alessandra. Atividade de aprendizagem em museus de ciências. 2009. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Educação. Área de Concentração: Ensino de Ciências e Matemática) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

CORBIN, Alain. O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DE GRUYTER SAUR, Museums of the world, 19th Edition, Germany, 2012.

DIEGUES, Antônio Carlos Sant'Ana O Mito Moderno da Natureza Intocada. 4ª Ed. São Paulo: Hucitec; Núcleo de apoio à pesquisa sobre populações humanas e áreas úmidas brasileiras, USP, 2004.

FORGAN, Sophie. Building the Museum: Knowledge, Conflict, and the Power of Place. In: Isis, 96, 2005. p. 572 – 585.

FOUCAULT, M. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail, 9ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GIROURD, Mark. Alfred Waterhouse and the Natural History Museum. London: Natural History Museum Publications. 1981.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Conceito de Cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. Cadernos Museológicos. Rio de Janeiro: IBPC, 1990 p.7-11.

HOBSBAWM, Eric J. A Era das Revoluções: Europa 1789-1848. Tradução Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Panchel, 7ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. A Era dos Impérios: 1875-1914. Tradução Sieni Maria Campos e Yolanda Stiedel de To-

ledo, 11ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. Guia dos museus brasileiros. Brasília: IBRAM, 2011.
KESSELRING, Thomas O conceito de natureza no pensamento ocidental. In: Episteme. Porto Alegre, nº 11, jul/dez 2000. p153 – 179.
KUHN, Thomas S. A estrutura das revoluções científicas. São Paulo: Perspectiva, 2009.
PEARCE, Susan. Museum objects. In: Pearce, S. (orgs) Interpreting objects and collections. London: Routledege, 1994. p. 9-11.
SALIBA, Elias Thomé. As utopias românticas. São Paulo: Brasiliense, 1991.
SCHAMA, Simon Michael Paisagem e memória. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
SHEETS-PYENSON, Susan. Cathedrals of science: the development of colonial natural history museums during the late nineteenth-century. Kingston Mcgrill-Queen's University Press, 1988.
SILVA, Maurício Candido da Musealização da natureza: exposições de história natural como representação cultural. 2013. 377 f. Tese (Doutorado - Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.
STURTEVANT, W. Museums as antropologycal data banks. In: STOCKING JR., George (org) History of Antropology, v. 3. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.
THOMAS, Keith. O homem e o Mundo Natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais, 1500-1800; Tradução João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
WILLIAMS, Raymond. O Campo e a Cidade: na história e na literatura; Tradução Paulo Henrique Brito. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, Companhia de Bolso, 2011.
WITTLIN, Alma Stephanie. The museum its history and its tasks in education. London: Routledge & K. Paul, 1949.

PESQUISA MUSEOLÓGICA: A INFORMAÇÃO ENQUANTO FERRAMENTA DOS MUSEUS

Jeniffer Alves Cuty
jcuty@ufrgs.br

Ana Carolina Gelmini de Faria
carolina.gelmini@ufrgs.br

O presente trabalho visa apresentar o percurso desenvolvido na disciplina Tópicos Especiais em Pesquisa Museológica ministrada no Curso de Museologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Realiza-se uma revisão teórica da pesquisa museológica, seguida de um relato sobre a experiência na referida disciplina. Entende-se que a prática da pesquisa museológica experimentada pelos estudantes a partir da investigação sobre acervos mantidos sob a guarda do Museu da UFRGS foi a tônica da disciplina, perpassada pela proposta de reavaliação da própria metodologia aplicada.

Palavras-chave: Pesquisa Museológica, Gestão de Acervos, Coleção Ceue, UFRGS.

UM DESAFIO PROPOSTO

O presente trabalho é a reflexão e a apresentação dos resultados de uma disciplina eletiva ministrada no Curso de Museologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Denominada Tópicos Especiais em Pesquisa Museológica, parte de uma premissa considerada essencial para a sua realização: a informação, na perspectiva museal, é fundamental para a valorização da materialidade enquanto suporte da evocação da musealidade e, consequentemente, para o exercício museográfico.

A percepção do objeto enquanto documento é uma construção. Nesse sentido, a gestão do patrimônio não é uma ação naturalizada, ao contrário, Buckland (1997 apud SMIT, 2008) ressalta quatro condições preeminentes para a determinação de um documento: *materialidade* - somente objetos e sinais físicos constituem-se documentos; *intencionalidade* - há uma intenção de tornar um objeto evidência de um fato; *processamento* - os objetos são transformados conceitual e tecnicamente como documentos, e *atitude fenomenológica* - o objeto, qualificado como documento, deve ser percebido e compartilhado em tal condição.

Assim, a disciplina visa aprofundar o conhecimento referente à gestão de acervos museológicos - com ênfase na documentação museológica e na conservação preventiva de acervos - estimulando pesquisas sobre acervos musealizados. Ofertada com esta proposta a partir de 2013, tem como lócus de investigação as instituições membros da *Rede de Museus e Acervos Museológicos da UFRGS* (REMAM), implantada em maio de 2012.

A REMAM (SOUZA et al 2014, p.4) tem por objetivo "[...] potencializar a atuação museológica do conjunto dos segmentos envolvidos na valoração do patrimônio científico/cultural da UFRGS, para melhor qualificar os serviços prestados à sociedade". O Curso de Museologia é um membro consultor da Rede e, com a execução da disciplina, busca colaborar no trabalho articulado de en-

sino, pesquisa e extensão universitária.

A disciplina Tópicos Especiais em Pesquisa Museológica visa sensibilizar as instituições sobre a importância do que Sofka (2009) denomina de pesquisa disciplinar nos museus. Segundo o autor, as três principais funções dos museus - preservar, pesquisar e difundir conhecimento - não tem tido nos museus o mesmo valor e importância, sendo muitas vezes um trabalho de coexistência para o exercício de outra função. Porém, salienta: "Sem pesquisa [...] na melhor das hipóteses, o museu seria uma coleção de objetos - talvez registrados, conservados e restaurados - mas não mais do que isso" (SOFKA, 2009, p.81).

Gerenciar o patrimônio na perspectiva museológica exige uma constante análise crítica da potencialidade das múltiplas relações que a museália pode evocar enquanto documento. Nesta operação, o processo de musealização torna-se peça chave para o aprofundamento dos diversos sistemas relacionais que o homem cria para si, "[...] percepção dos diferentes grupos humanos sobre a relação que estabelecem com o espaço, o tempo e a memória, em sintonia com os sistemas de pensamento e os valores de suas próprias culturas" (SCHEINER, 2012, p.18).

Segundo Loureiro e Loureiro (2013, p.6), a transformação, intencional, do objeto para museália potencializa seu valor documentário, desprendendo-o de "[...] uma realidade imediata para remeter e evocar realidades ausentes". Este valor é atribuído a partir do processo de musealização, entendido pelos autores como:

> *[...] a musealização consiste em um conjunto de processos seletivos de caráter info-comunicacional baseados na agregação de valores a coisas de diferentes naturezas às quais é atribuída a função de documento, e que por esse motivo tornam-se objeto de preservação e divulgação. Tais processos, que têm no museu seu caso privilegiado, exprimem na prática a crença na possibilidade de constituição de uma síntese a partir da seleção, ordenação e classificação de elementos que, reunidos em um sistema coerente, representarão uma realidade necessariamente maior e mais complexa (LOUREIRO 2011, apud LOUREIRO; LOUREIRO, 2013, p.6).*

O processo de musealização não só organiza as múltiplas informações referentes ao bem cultural, ele também estimula a produção de conhecimento com base no estudo desses acervos. Os museus elaboram novas informações: instituições que potencializam o gerenciamento da informação patrimonial, "[...] é uma plataforma capaz de articular solidariamente funções científico-documentais, culturais e educacionais" (MENESES, 2011, p.16). Nesse sentido, o autor reforça que fruição estética, sonho, devaneio, referências de memória e identidade, por exemplo, podem se desenvolver mutuamente potencializando percepções para além do que se vê. Julião (2006, p.104) reforça: "[...] somente uma atitude investigativa, indutora de reflexão, pode conduzir a percepções que ultrapassem o mero objeto".

O primeiro exercício de pesquisa museológica na disciplina Tópicos Especiais em Pesqui-

sa Museológica foi realizado na Coleção do Centro dos Estudantes Universitários de Engenharia (CEUE) do Museu da UFRGS. O contato com esta coleção proporcionou aos estudantes e às docentes refletirem sobre os indícios materiais da atuação política estudantil no período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), tendo em vista o recorte temporal proposto pela instituição de guarda da coleção.

Com este período definido e com a seleção dos cinco objetos-documentos a serem pesquisados, colocou-se como desafio aos estudantes a intenção de revelar as camadas de informação e memória que possibilitariam dar a ver e a interpretar aspectos múltiplos dos objetos analisados. Muito além de iluminar tensões políticas enfrentadas por atores vinculados ou não à Universidade no período da ditadura, vistas pelo filtro dos documentos emitidos e recebidos pelo CEUE, a disciplina buscou repensar a pesquisa museológica a partir de sua prática. Ela se viabilizou como um exercício de aplicação metodológica, diferenciando a pesquisa museológica da pesquisa histórica, da pesquisa etnográfica e da pesquisa em outras áreas do conhecimento. Nesse sentido, entende-se que a pesquisa museológica deve ter sempre em vista que a Museologia proporciona as bases técnicas e científicas para a proposição de instrumentos e estratégias de documentação e conservação, que são próprios do seu escopo, bem como contribui para o constante exercício de valoração das múltiplas relações que o objeto enquanto vestígio pode suscitar – relações com si mesmo, com o outro e com o mundo que nos cerca.

No relato de estudantes apresentado no relatório da disciplina, o qual foi entregue ao Museu da UFRGS no final do semestre, o texto indica alguns dos procedimentos de trabalho adotados o empréstimo e o itinerário de investigação sobre os objetos, buscando se aproximar com o cotidiano das instituições de caráter museológico:

> *Para firmar o empréstimo do acervo selecionado foi construído, como exercício coletivo um Termo de Comodato e também um Laudo Técnico de Conservação. Assim, já sob posse do acervo, iniciaram-se as pesquisas. Após a divisão, via sorteio, dos itens para cada dupla de trabalho, os processos de conservação e pesquisa se tornaram rotineiros. (DOSSIÊ DE PESQUISA MUSEOLÓGICA, mimeo, 2013).*

Os referidos documentos, de valor legal e de caráter técnico, elaborados pelos estudantes para viabilização do trabalho, foram celebrados entre a instituição de guarda e à docente responsável pela disciplina e, igualmente, entregues ao Museu como produto da disciplina.

Na dinâmica da disciplina, semanalmente, as duplas de estudantes relatavam seu trajeto de pesquisa, apresentando informações à turma e realizando monitoramento ambiental do local provisório de guarda dos acervos. Cabe observar que, o local que abrigou os acervos, ao longo do semestre, foi projetado para esta finalidade e é denominado Laboratório de Pesquisa Museológica, do Curso de Museologia/UFRGS.

Do ponto de vista dos critérios adotados para conservação dos acervos, seguiram-se os princípios propostos pela XV Conferência Trianual do ICOM-CC, realizada em Nova Delhi, em 2008 (ABRACOR, 2010), entendendo que a conservação preventiva indica um conjunto de ações e medidas indiretas ao bem cultural, não interferindo, portanto, na sua estrutura física, porém, avaliando condições ambientais descritas em um macro, um médio e um microambiente das coleções. A descrição do medioambiente que abrigou os acervos temporariamente observou que

> *O sistema de iluminação é fluorescente, constituindo-se por seis calhas com duas lâmpadas tubulares cada. Os documentos foram armazenados em armário metálico deslizante, em compartimento fechado. Mantiveram-se os níveis de iluminância controlados e estáveis em 50 lux, adequados para acervos altamente sensíveis. (DOSSIÊ DE PESQUISA MUSEOLÓGICA, mimeo, 2013).*

Cabe apresentar ainda parte do monitoramento ambiental representado em gráfico e o registro da construção das embalagens para acondicionamento. Em relação às medições de temperatura e umidade relativa, a Conservação Preventiva ensina que o agente deterioração é a temperatura incorreta (TI) e a umidade relativa incorreta (URI) para a materialidade dos acervos em questão. As flutuações de temperatura e umidade relativa são, numa visão geral da conservação, os maiores riscos de degradação para objetos em material orgânico, no caso, papel. No monitoramento ambiental, cabe identificar quais as características do ar ou da atmosfera desse ambiente e, a partir daí, definir formas de avaliação periódica e de controle. Segundo o professor Luiz Souza (2008, p.3):

> *Qualquer material, mesmo que possua todas as propriedades físicas e químicas para durar séculos, sofre influências que prejudicam sua durabilidade. Essas influências são classificadas como: agentes internos, que provêm da matéria-prima e dos métodos de confecção; e agentes externos, que ocorrem a partir do uso e dependem do meio ambiente, da guarda, do manuseio e das intervenções.*

O monitoramento realizado durante a disciplina e a proposta de acondicionamento estão ilustrados a seguir.

Gráfico 1 - Índices de iluminância, temperatura e umidade relativa por período.

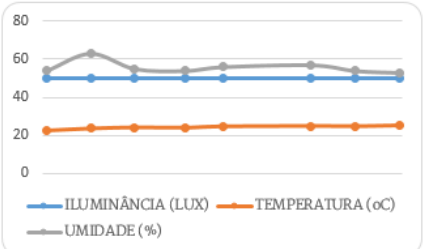


Foto 1 - Caixa de acondicionamento dos documentos, desenvolvida pelos estudantes.

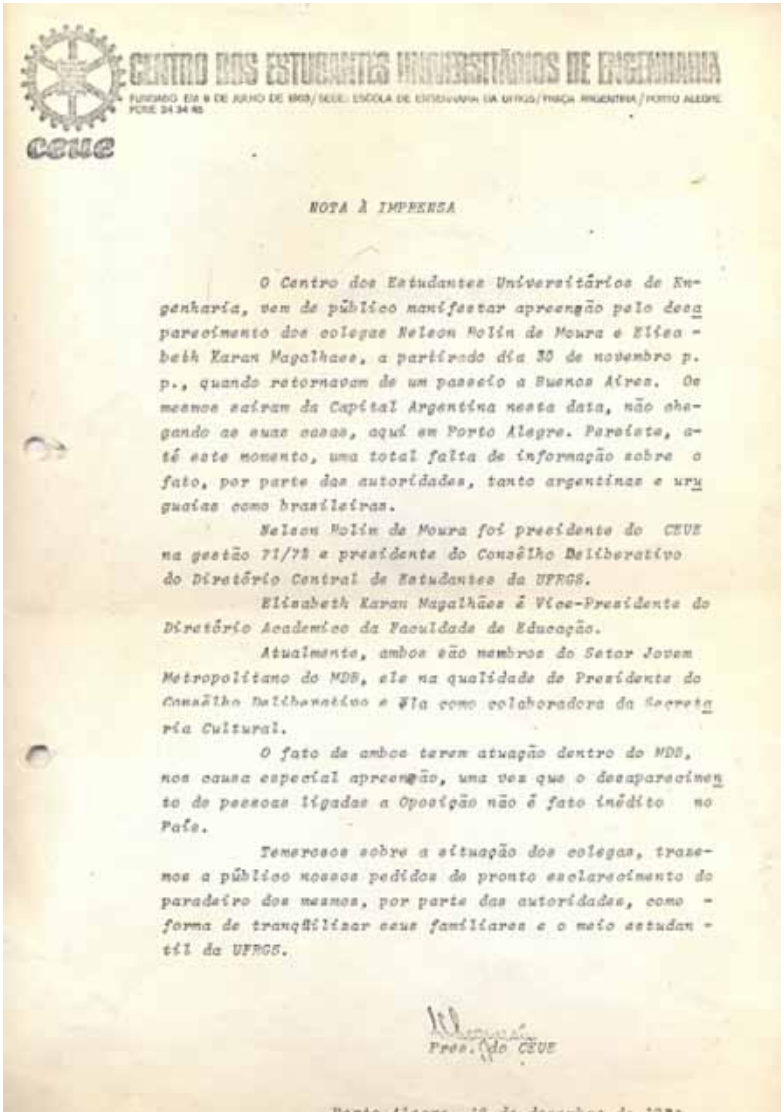
Fonte: as autoras, 2013.

Além do monitoramento e dos estudos da materialidade dos itens de informação pesquisados, sendo todos eles em papel, foi projetado pelos estudantes uma caixa de acondicionamento para cada objeto, feita sob medida e em papel neutro. Foi cuidadosamente observado pelas docentes a deontologia do trabalho com conservação de acervos, respeitando, assim, os limites da atuação do museólogo (em formação) frente a esta área e o que seria o trabalho do conservador-restaurador. Essa preocupação ética em não inverter o lugar da conservação preventiva em relação à reparadora já está incorporada pelos estudantes do Curso nesta Universidade, fato que se manteve e se sobressaiu na disciplina aqui relatada.

Do ponto de vista do resultado da disciplina, destaca-se a elaboração do relatório com dossiê que reuniu o produto da pesquisa sobre os cinco objetos-documentos, o qual foi entregue ao Museu da UFRGS, juntamente com a devolução destes. Não se podem esquecer os desdobramentos relativos à difusão da metodologia aplicada na disciplina, apresentada em um evento promovido pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS, em abril de 2014, que buscou refletir os cinquenta anos do Golpe Militar no Brasil. Além disso, a disciplina motivou uma das alunas a propor como tema de Trabalho de Conclusão de Curso em Museologia, a Pesquisa Museológica da Carta de recusa do Profº Otto Alcides Ohlweiler ao título de professor emérito da Universidade, datada de 1984.

Em relação à produção de conhecimento sobre o valor museal dos objetos investigados, podem-se citar, como exemplos, algumas surpresas que o itinerário de pesquisa de um documento intitulado NOTA À IMPRENSA nos revelou. Preenchendo a frente de uma folha, o referido documento foi acondicionado pelo Museu da UFRGS em um envelope intitulado "Correspondência expedida 1975".

Ele foi assinado pelo então presidente do CEUE, vindo a público e solicitando à imprensa que fosse investigado o desaparecimento de dois colegas quando retornavam de um passeio a Buenos Aires. Tendo evidências de que saíram da capital Argentina e que não tinham chegado as suas residências na cidade de Porto Alegre, Brasil, o registro evidencia a apreensão de seus companheiros do CEUE uma vez que atuavam em movimentos de oposição ao Governo Federal. Solicitavam, por meio da carta pública, esclarecimento do paradeiro destes às autoridades, a fim de tranquilizar os familiares e o meio estudantil da UFRGS.



CENTRO DOS ESTUDANTES UNIVERSITÁRIOS DE ENGENHARIA

FUNDADO EM 8 DE JULHO DE 1959 / SEDE: ESCOLA DE ENGENHARIA DA UFRGS / PRAÇA ARGENTINA / PORTO ALEGRE FONE 24 34 40

CEUE

NOTA À IMPRENSA

O Centro dos Estudantes Universitários de Engenharia, vem de público manifestar apreensão pelo desaparecimento dos colegas Nelson Wolin de Moura e Elisabeth Karan Magalhaes, a partirem dia 30 de novembro p. p., quando retornavam de um passeio a Buenos Aires. Os mesmos saíram da Capital Argentina nesta data, não chegando as suas casas, aqui em Porto Alegre. Persiste, até este momento, uma total falta de informação sobre o fato, por parte das autoridades, tanto argentinas e uruguaias como brasileiras.

Nelson Wolin de Moura foi presidente do CEUE na gestão 71/72 e presidente do Conselho Deliberativo do Diretório Central de Estudantes da UFRGS.

Elisabeth Karan Magalhães é Vice-Presidente do Diretório Academico da Faculdade de Educação.

Atualmente, ambos são membros do Setor Jovem Metropolitano do MDB, ele na qualidade de Presidente do Conselho Deliberativo e Ela como colaboradora da Secretaria Cultural.

O fato de ambos terem atuação dentro do MDB, nos causa especial apreensão, uma vez que o desaparecimento de pessoas ligadas a Oposição não é fato inédito no País.

Temerosos sobre a situação dos colegas, trazemos a público nossos pedidos do pronto esclarecimento do paradeiro dos mesmos, por parte das autoridades, como forma de tranqüilizar seus familiares e o meio estudantil da UFRGS.

Pres. do CEUE

Foto 2 - NOTA À IMPRENSA (1 folha) - envelope "Correspondência expedida 1975":
Fonte: Coleção CEUE/ Museu da UFRGS.

O primeiro movimento na disciplina foi buscar investigar, por meio do Arquivo Central da UFRGS e pesquisas na *internet*, se os referidos estudantes concluíram seus cursos, ou se existia alguma memória de suas atuações políticas, uma vez que estavam envolvidos com diretórios acadêmicos e partidos políticos.

Das investigações, uma importante informação surgiu: estes estudantes concluíram a sua trajetória acadêmica, portanto, tinham retornado em algum momento à cidade de Porto Alegre. Assim, buscando compreender o que ocorreu no intervalo de tempo em que ambos desapareçam, os graduandos que estavam pesquisando este objeto-documento localizaram, no arquivo digitalizado da Revista Veja, uma reportagem de 1979 de um dos estudantes que se encontrava desaparecido na NOTA À IMPRENSA em 1975, relatando os episódios de tortura que passaram na mansão na praia de Punta Gorda, em Montevidéu, denunciada pela Revista, em uma matéria anterior, como

um centro clandestino de informações em que as forças repressivas do Uruguai faziam intercâmbio com a polícia brasileira.

Segundo o entrevistado, no retorno da Argentina, ao passar pelo Uruguai, ele e sua antiga companheira foram interceptados e detidos por estarem portando alguns livros sobre marxismo e anotações a respeito da política brasileira, material que foi considerado subversivo.

De acordo com seus relatos, foram distribuídos em diferentes celas, encapuzados, atados, espancados e sucessivamente interrogados. Permaneceram por cerca de dez dias nesta rotina, sob constante vigilância e, em certo dia, foram colocados em um carro e transportados para a polícia brasileira na cidade de Livramento, que não quis os receber. Retornaram à mansão uruguaia e, posteriormente, foram enviados ao Brasil em um vôo da Varig. O episódio durou cerca de duas semanas.

A reportagem da Revista Veja informa que o ex-aluno da UFRGS agora era um jornalista que morava em Florianópolis. Ao investigar este dado, foi encontrado no site Notícias do Dia uma reportagem de 26 de setembro de 2013 sobre um jornalista e editor de Florianópolis que comemorava a proximidade de 1.000 publicações. Buscando analisar se o sujeito citado era o mesmo da pesquisa, a própria reportagem nos revelava: trazia, quando chegou a Florianópolis em 1976, a experiência da militância no movimento estudantil – atuou no CEUE, na UNE e foi perseguido pelos órgãos de repressão.

SEGURANÇA

Outra vítima

Evidências do intercâmbio policial Brasil-Uruguai

Moura e a mansão: "Estive preso lá"

Foto 3 – Reportagem da Revista Veja "Outra Vítima – evidências do intercâmbio policial Brasil – Uruguai".

Fonte: REVISTA VEJA, 15 de Fevereiro de 1979. p.28.

Notícias do Dia

12 de maio de 2014

Notícias | Esportes | Plural | Colunas | Assine

Jornalista e editor Nelson Rolim comemora proximidade das 1.000 publicações

Produtor literário da Editora Insular participa do Círculo de Leitura da UFSC

Ednara Kley

Depois de muita resistência, finalmente o jornalista e editor Nelson Rolim de Moura aceitou o convite do Círculo de Leitura de Florianópolis. A recusa motivada pela falta de tempo e sobra de modéstia do indicado, preocupado em ocupar um espaço indevido no centro do projeto, tornou-se injustificável quando a notícia de que o promotor da Feira Cultural do Livro estaria prestes a alcançar a marca de 1000 títulos publicados.

Débora Klempous/ND

No Círculo, Rolim fala de suas experiências como leitor

Se o número de lançamentos impressiona, ainda maior é a quantidade de exemplares lidos. "Impossível mensurar, mas é muita leitura", diz ele que acredita ter passado pelas páginas dos cerca de 900 títulos impressos na Editora Insular e outras centenas de seu interesse pessoal. "Leio diariamente por questão de trabalho, não passo um dia da minha vida sem ler, tenho grande preferência por livros que retratam período da ditadura e obras que abordam a questão latino-americana", conta. Mesmo assim, considera-se "apenas" um produtor sem a pretensão de alcançar o status dos grandes escritores e jornalistas que dividiram seus conhecimentos literários no círculo, entre eles, Salim Miguel, Oldemar Olsen Jr., Fábio Brüggemann, Inês Mafra, Nei Duclós e Mário Prata.

Quando chegou a Florianópolis, em 1976, Rolim trazia a experiência da militância no movimento estudantil no final dos anos 1960. Em seu estado natal, o Rio Grande do Sul, Presidiu o centro acadêmico de Engenharia e o DCE (Departamento Central Estudantil) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e atuou ao lado dos dirigentes da UNE (União Nacional dos Estudantes). Em 1973, ao se ligar ao PC do B, precisou se refugiar na Argentina, depois de ser perseguido pelos órgãos de repressão. Na Ilha, o editor gaúcho figura como um dos [illegible]

Foto 4 – Reportagem do site Notícias do Dia, publicada em 26 de Setembro de 2013

Fonte: KLEY, 2014, doc. eletr.

A partir das reportagens encontradas sobre o jornalista, se descobriu que ele era promotor da Feira Cultural do Livro de Florianópolis e fundador da Editora Insular. Ao contatar com a editora, a surpresa: os estudantes da disciplina entraram em contato direto com o jornalista/editor.

As conversas por endereço eletrônico ocorreram ao longo da disciplina. Foi nos contado o episódio que o documento pesquisado salientava pela própria personagem retratada. Ele ficou

muito surpreso e emocionado com a NOTA À IMPRENSA, pois não tinha conhecimento que seus companheiros do CEUE enviaram um comunicado pedindo às autoridades informações sobre seu paradeiro.

O itinerário e os indícios que a investigação encontrou sobre o objeto-documento foram entregues ao Museu da UFRGS, bem como o contato do ex-aluno da UFRGS que se prontificou a ir à instituição não só conversar sobre este objeto, mas também analisar e comentar sobre tantos outros que se encontram na coleção e, que em sua trajetória, eram registros do cotidiano. Relatou à turma a grande satisfação de saber que a história do CEUE, logo da Universidade, estava preservada no Museu da UFRGS, reforçando o valor destes documentos para revelar a participação estudantil na atuação política da Universidade, peças de um quebra-cabeça da história do Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira experiência com a disciplina Tópicos Especiais em Pesquisa Museológica no Curso de Museologia da UFRGS reforça a necessidade de ampliação e aprofundamento do debate sobre a Pesquisa própria do campo museológico em um espaço de formação como a Universidade. A revisão de bases teóricas e a proposta de consolidação de espaços de reflexão sobre textos, autores e acervos possibilitam repensar metodologias e manter em movimento saudável a área museológica. Entende-se que esta disciplina traz a chave para a proposição de outras atividades de ensino que nos coloquem em contato direto com os acervos e com as questões centrais da sociedade que os produziu, neste caso relatado, a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a sociedade porto-alegrense e gaúcha, mas, acima de tudo, a sociedade brasileira.

Espera-se ainda, com esta proposta didática, motivar os estudantes de final de Curso à revisão de metodologias de pesquisa museológica e ao equilíbrio desta prática frente às demais atribuições do museu (a preservação e a comunicação), bem como à produção intelectual, escrita, do processo e do resultado de suas andanças museológicas por lugares e acervos, a fim de contribuírem com a área e fazerem reverberar seus questionamentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CONSERVADORES-RESTAURADORES DE BENS CULTURAIS (ABRACOR). Terminologia para definir a conservação do patrimônio cultural tangível (Tradução ao português da Resolução adotada pelos membros do ICOM-CC durante a XVª Conferência Trianual, Nova Delhi, 22-26 set 2008). Boletim eletrônico da Abracor, n.1, jun 2010, p.1-3.

DOSSIÊ DE PESQUISA MUSEOLÓGICA (Relatório). Porto Alegre: UFRGS, 2013 (mimeo).

JULIÃO, Letícia. Pesquisa Histórica no Museu. Caderno de Diretrizes Museológicas I. Brasília: Ministério da Cultura/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e centros Culturais. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2006. p.93-105.

KLEY, Edinara. Jornalista e escritor Nelson Rolim comemora proximidade das 1.000 publicações. Notícias do Dia. Disponível em: <http://ndonline.com.br/florianopolis/ plural/107353-jornalista-e-editor-nelson-rolim-comemora-proximidade-das-1-000-publicacoes.html>. Acesso em Mai/ 2014.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus; LOUREIRO, José Mauro Matheus. Documento e musealização: entretecendo conceitos. Midas - Museus e Estudos Interdisciplinares. vol.1, 2013. 11p. Disponível em: <http://midas.revues.org/78>. Acesso em: Jan/ 2014.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. A comunicação/ informação no museu: uma revisão de premissas. I Seminário Serviços de Informação de Museus. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011. p.11-21.

SCHEINER, Tereza Cristina Moleta. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum., Belém, v. 7, n. 1, jan.-abr. 2012. p. 15-30.

SMIT, Joahanna Wilhelmina. A documentação e suas diversas abordagens. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lucia N. M. Documentação em Museus. Rio de Janeiro: MAST, 2008. p. 11-22.

SOFKA, Vinos. A pesquisa no museu sobre o museu (1978). Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, vol.2, nº1, 2009. p.79-84. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br>. Acesso em: Jul/2014.

SOUZA, Luiz Antônio Cruz. Conservação preventiva: controle ambiental. Belo Horizonte: Lacicor, EBA, UFMG, 2008. 23p.

SOUZA, Cidara Loguercio; FAGUNDES, Lígia Ketzer e LEITZKE, Maria Cristina Padilha. Guia REMAM 2012-2014. Rede de Museus e Acervos Museológicos - Conhecendo os acervos e museus da UFRGS. Porto Alegre: Museu da UFRGS, 2014.

VEJA. Outra Vítima - evidências do intercâmbio policial Brasil - Uruguai. 15 de Fevereiro de 1979. p.28. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/ acervodigital/home.aspx> Acesso em: Mai/ 2014.

CARTOGRAFIAS DO COMUM: EXPERIÊNCIA DE UMA PRÁTICA CURATORIAL COLABORATIVA ENTRE UNIVERSIDADE, MOVIMENTOS SOCIAIS E COLETIVOS

René Lommez Gomes
rene.lommez@gmail.com

Natacha Rena

Este artigo tem como objetivo apresentar a experiência curatorial horizontal e assembleária adotada no projeto "Cartografias do Comum", que consiste em ações incluindo exposição em processo, acompanhada de seminários e publicações, envolvendo grupos de pesquisa universitários, movimentos sociais e ambientais, coletivos artísticos, ocupações urbanas e outros agrupamentos que têm instaurado práticas de produção em Belo Horizonte.

Palavras-chave: Cartografia, Comum, Multidão, Atlas, *Copyleft*.

1. INTRODUÇÃO

O "Cartografias do comum" é uma proposta para a realização de um evento que vem sendo organizado pelo Grupo de Pesquisa Indisciplinar[1] , juntamente com o Espaço de Conhecimento da UFMG[2] , que faz parte do circuito cultural da Praça da Liberdade.

Tendo como foco a consolidação do conhecimento sobre as práticas do comum nas cidades contemporâneas, e acerca das novas relações sociais e de poder delas derivadas, o projeto vem experimentando a instauração de um processo museológico horizontal e desierarquizado. Esse trabalho baseia-se em uma metodologia curatorial coletiva e colaborativa, que tem promovido a partilha das tomadas de decisões e das funções museológicas entre as equipes do museu Espaço do Conhecimento, o Grupo de Pesquisa Indisciplinar e diversos grupos e atores sociais. A ideia central consiste na realização de um processo que coloque em ação dinâmicas de organização referenciadas em procedimentos oriundos das ruas, das assembleias populares horizontais e dos movimentos sociais autônomos. Pretende-se, com esta prática experimental, investigar novas metodologias colaborativas e participativas capazes de produzir tecnologia social, que envolva constituição desierarquizada na produção do conhecimento e da cultura.

Portanto, a união destes dois grupos, envolvidos com a produção do conhecimento na UFMG, teve como principal objetivo a ocupação de uma instituição museal importante no circuito oficial de cultura belorizontina durante o período da Copa, trazendo à tona temas e processos que, certamente, não seriam tratados pelos mecanismos oficiais institucionais (Museus, grande imprensa, publicidade do Estado e da FIFA) durante este período.

Uma das principais diretrizes curatoriais tem sido mapear a produção do comum na Região Metropolitana (ações fora da lógica do Estado e do mercado), já aproveitando as pautas e ações, tanto dos grupos acadêmicos envolvidos, quanto dos movimentos sociais que participam do pro-

cesso. O projeto curatorial de todo o evento vem sendo construído através de reuniões horizontais nas quais todos propõem temas e modos de expor as pesquisas. Tem sido objetivo também, repensar as instituições a partir dos movimentos multitudinários globais que ganharam forma com maior intensidade no Brasil a partir das jornadas de junho de 2013, que em linhas gerais, incluem pautas progressistas que atravessam os temas a serem trabalhados nos workshops, no espaço museal e nas ações conectadas diretamente com as comunidades e ocupações envolvidas.

> *"Processos de auto-organização, horizontalidade e democracia real – na atualidade, há uma emergência, em escala global, de inúmeros processos de reordenamento da vida política e social. O que eles possuem em comum é o fato de buscarem a construção de novas plataformas de organização da vida em conjunto, que sejam capazes de fortalecer a democracia e instaurar a liberdade. Escapando à lógica da ação governamental e dos mecanismos de mercado, esses processos são organizados pela multidão que move potentes práticas colaborativas, orientadas para a construção do comum. E como a multidão produz o comum? Na multidão, a pessoas não se tornam iguais - elas mantém suas diferenças, que se expressam de forma livre e igualitária, na prática da vida em conjunto. A multidão não se confunde com o povo, que é próprio do Estado-Nação. A noção de povo reduz toda diversidade a uma identidade única. A multidão reúne múltiplas singularidades. Multidão também não é massa, que é própria do mercado. As massas são homogêneas, uniformes. A multidão é colorida, composta pela diversidade de culturas, etnias, gêneros, formas de trabalho, modos de viver e desejar. Assim, é no exercício e no atrito de suas diferenças internas que a multidão descobre aquilo que a permite se comunicar, trabalhar, agir e sonhar em comum. É nesses encontros de corpos singulares e felizes, propiciados pela multidão, que surgem alternativas para a construção da liberdade e diretrizes mais igualitárias para a ordenação da vida. Assim, o comum não pode ser dado e definido por antecipação. Ele é o produto dos novos circuitos de colaboração e cooperação, acionados pelo trabalho e pelo afeto da multidão. Ele é fruto do exercício radicalmente democrático das singularidades e resulta de formas de pensar e agir que superam conceitos excludentes como público/privado, indivíduo/coletivo, cultura/natureza, corpo/alma. O comum não é um objeto, mas um projeto da multidão. Para entender como é construído esse projeto da multidão, essa exposição busca mapear os lugares em que os processos multitudinários instauraram o comum. O propósito é o de dar a conhecer e constituir as múltiplas formas de constituição do comum, no desejo pela criação de uma sociedade igualitária, aberta e inclusiva." (Texto de apresentação da exposição em painel principal)*

2. A CONSTRUÇÃO COLETIVA E AS MÚLTIPLAS AÇÕES REALIZADAS E EM PROCESSO

O evento "Cartografias do Comum" está acontecendo entre os meses de junho e agosto de 2014 e vem agenciando exposição, workshops, mostras de vídeo, debates e seminários envolvendo grupos de pesquisa da UFMG, movimentos sociais, ambientais, culturais, grupos artísticos, ocupações, e outros que vêm desenvolvendo ações que envolvam a produção do comum, ou seja, de

uma crescente autonomia com relação tanto ao Estado quanto ao mercado. Neste sentido, como forma de experimentar novos processos curatoriais e de gestão de eventos, há uma tentativa de rever o papel das instituições dentro da atual crise da representação e envolve, no nosso caso, mais especificamente, a revisão do papel da Universidade e das instituições culturais, incluindo aí os processos, tanto de gestão de equipamentos e projetos, quanto os processos de produção de cultura e conhecimento. Para atingir estes objetivos e experimentar novos modos de organização, estamos adotando formatos de reuniões que utilizam um pouco da lógica assembleária[3] . Algumas diretrizes são conceituais e políticas, já apontando direções éticas que deverão permear todo o processo, desde a concepção até a realização.

FIG. 01 - Reuniões assemblearias para decisões curatoriais e de produção do evento

Desde o princípio do planejamento tático deste evento, um dos objetivos principais foi perfurar a instituição de produção de conhecimento e cultura com o mundo cotidiano dos movimentos sociais e ativistas da cidade ligados à produção do comum. Portanto, as propostas para exposição vêm surgindo coletivamente e todos estão interferindo nos trabalhos uns dos outros e construindo novos projetos e grupos híbridos. A ideia tem sido reunir grupos singulares para que desenvolvam um projeto sem autoria e funcionem apenas como vetor de passagem de fluxos, potencializando as forças de forma maquínica e indisciplinar.

A programação do projeto se divide em vários módulos que se cruzam entre si tematicamente e também com grupos e pessoas que atuaram em diversas ações, incluindo construção de mobiliário expográfico e divulgação, num processo que já inclui a cartografia como método de copesquisa, fazer junto, pesquisa-ação coletiva que mapeia o real, mas o constrói no processo.

> ***"Cartografar os espaços do comum em Belo Horizonte***
>
> *Campos de futebol, vilas, ocupações, superfícies urbanas, festas, hortas, assembleias populares, manifestações políticas ou culturais por toda a cidade, constroem os comum urbanos. Os* ***espaços do comum*** *aqui tratados não são apenas utopia, mas têm sido algo*

efetivo, real, imanente, e vem ocupando a cidade de forma exponencial nos últimos anos. Nestes espaços surgem novas práticas sociais, que superam a oposição público/privado e subvertem relações de exclusão e segregação social.

*Cartografar estes **espaços do comum**, via mapeamentos, tem sido cada vez mais importante! Mais que uma forma de representar ou descrever lugares, a cartografia é um método de produção do conhecimento e de novos modos de vida, auxiliando assim na constituição da realidade. A **Cartografia do Comum** aqui proposta pretende auxiliar à produção do comum através: da experiência da localização das transformações espaciais, do acompanhamento mais atento aos processos, da percepção das conexões possíveis entre os comuns urbanos e os novos modos de vida do cotidiano.*

Participe dessa cartografia coletiva e colaborativa!

*Nos ajude a ocupar os mapas usando os adesivos (post its) para localizar os **espaços do comum** no Atlas das Insurgências Multitudinárias, tanto na Linha do Tempo (no painel vertical) quanto no Mapa (no piso).*

A exposição Cartografias do Comum é aberta e está em construção

Essa exposição pretende ser um lugar da constituição de novos processos de produção do comum. Todo o conhecimento aqui produzido e exposto resulta de uma curadoria coletiva, da qual participaram os profissionais do museu e diversos grupos de pesquisa, indivíduos, coletivos e movimentos sociais da cidade.

Além de pensar sobre construção do comum pela multidão (que não é povo nem massa), também é objetivo da mostra questionar o papel das instituições acadêmicas e culturais nesse processo. Por isso, tão importante quanto a exposição foi sua construção, que se baseou na troca de saberes horizontalmente (sem hierarquias) entre museu, universidade e atores que participam de processos multitudinários na cidade.

Para alcançar esse propósito, foram experimentados novos modos de organização do trabalho. Utilizando a lógica das assembleias populares horizontais, foram realizadas reuniões que garantiram um processo participativo com decisões coletivas. O material expositivo foi construído em workshops abertos à participação de qualquer interessado. Ideias, propostas e soluções também vieram de grupos de discussão criados em redes sociais e do trabalho de campo, ocorrido em várias partes da cidade.

Garantindo a emergência de novas vozes, essa exposição não é um trabalho concluído. Ela pode se transformar com a sua contribuição." (Texto explicativo para o público nos painéis da exposição junto de material para que as pessoas possam interagir)

O workshop "Artesanias Expográficas" envolveu um processo de produção do mobiliário expográfico coletivamente, com chamada aberta, utilizando metodologia assembleária e também

resíduos reaproveitados de exposições anteriores do Espaço do Conhecimento da UFMG. O mobiliário foi construído para ser utilizado na exposição "Cartografias do Comum" e também tem sido uma primeira ação do projeto de extensão "Artesanias do Comum" que pertence ao Programa "IND.LAB_Laboratório Nômade do Comum" do grupo de pesquisa Indisciplinar. O "Artesanias do Comum" possui ações que trabalham processos artesanais, acreditando na autogestão e, com ênfase nas artesanias, também pressupõe o uso de materiais recicláveis e reutilizados, assim como a produção coletiva e colaborativa. Produzir metodologias, táticas e estratégias para ampliar as possibilidades de uma vida em comum, o fazer-junto, fazer-com, e na construção de processos constituintes de uma nova sociedade baseada no comum é o principal objetivo deste projeto e daí a importância de envolver coletivamente diversos grupos que participam da exposição.

FIG. 02 - Display para Posters/Cartilhas Indisciplinares produzido no workshop Artesanias Expográficas

Várias ações envolvendo o espaço expositivo geraram trabalhos expostos e em processo de construção: Exposição "FotoCartografia" contendo temas como Gênero, Percursos, Comida, Vilas e Favelas, Futebol; "Mostra de vídeos do comum"; "Cafés Controversos"; Videos e imagens na "Fachada Digital" do Espaço.

O "Atlas das Insurgências Multitudinárias" foi uma das primeiras propostas museográficas que surgiu e se tornou a base para todos os outros projetos.

FIG. 04 – Atlas das Insurgências Multitudinárias composto por linha do tempo e mapa do município

Ele é composto por um mapa gigante plotado no chão junto de um painel contendo a linha do tempo das resistências em Belo Horizonte desde 2007 quando aconteceu o primeiro Duelo de Mcs no centro da cidade. A partir de então, vemos surgir de maneira exponencial em Belo Horizonte, diversos movimentos (independentes de partidos e sindicatos) como a Praia da Estação, o Fora Lacerda, a Assembléia Popular Horizontal e outros.

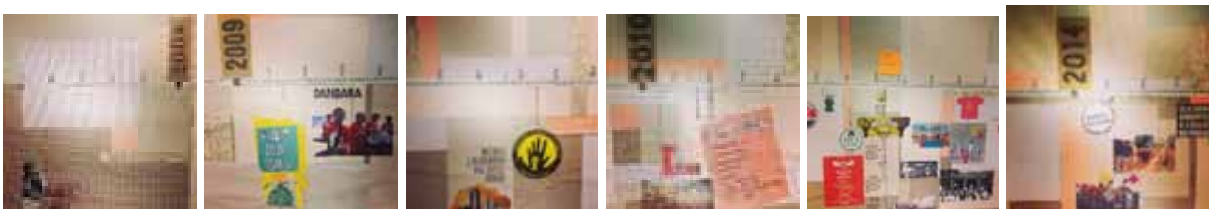


FIG. 05 – Trechos da linha do tempo do Atlas das Insurgências Multitudinárias

Este Atlas possui interação espaço-temporal chegando até o momento atual, e vem recebendo dos visitantes intervenções com post its para que possamos completa-lo em tempo real. O texto que o apresenta explica seu papel na exposição e é composto de quatro partes a seguir:

> *1. Construir um Atlas das Insurgências da multidão é cartografar as resistências no espaço e no tempo! Acredita-se que as novas resistências são da ordem da multidão, da positividade e não da negatividade. Elas não se configuram em uma unidade, como é o povo do Estado-nação, nem em massa ou consumidor do mercado. A multidão é um projeto de produção do comum, e portanto, produz novos modos de vida que resistem ao capitalismo contemporâneo neoliberal. Ela não age na lógica do Estado socialista, nem do capital neoliberal, ela é da ordem do comum, e portanto, da auto-gestão e da autonomia. A multidão não é apenas espontaneidade, ela é potência de auto-organização. Sua estrutura é rizomática e se constitui em rede exercendo um trabalho vivo afetivo, recusando toda forma de ordenação vertical. A multidão traça linhas nômades e agencia uma máquina de guerra contra o Aparelho de Estado-capital. A multidão é performática, ao invés de vanguarda. Ela recusa o microfone, o carro de som e adota a estética como arma. A multidão é queer, ou qualquer sexualidade minoritária. Ela se constitui em tempos e espaços sobrepostos em ritmos de intensidade diversos, são resistências conectadas globalmente nas redes e nas ruas. A multidão é vadia, carnal, carnaval, trans, ameríndia, black, blocada em híbridos não capturáveis. Multidão é legião nomádica, tudo o que o poder não pode suportar.*

> *2. Observa-se que as manifestações multitudinárias, fora da lógica do Estado ou do mercado, compõem um conjunto crescente de produção do comum em Belo Horizonte (e no mundo) desde o início do Século XXI. Para enxergarmos melhor (no espaço e no tempo) estas ações urbanas, que vêm construindo um conjunto de resistências à expropriação do comum em nossa cidade, decidimos construir um atlas.*

> *3. Cartografar é resistir! Escolheu-se o método cartográfico para produzir este atlas,*

porque acreditamos que os métodos tradicionais de representação do território são insuficientes para compreender a fricção entre a produção do espaço e os modos de reprodução social. Como forma alternativa de se observar e experimentar eventos que produzem o comum urbano, realizamos um atlas que se processa, através do método cartográfico, não somente como uma estratificação de níveis de realidade, mas também como um modo coletivo de pensar e construir o espaço. Portanto, utilizamos diversos pontos de vista realizando um contraponto ao paradigma dominante, que se fundem aqui nesta linha do tempo linkando espaço e tempo, subjetividades e território, observação e experiência, ação e registro, apostas e realidade. Cartografar é produzir um mapa, um rizoma, uma multiplicidade de platôs que possam ser transformados, reduzidos e acrescidos a qualquer instante. Um mapa, atlas, cartografado, tem múltiplas entradas e está sempre aberto a múltiplas transformações.

4. O grid é a regra que conduz o traçado racional e dimensional do mundo cartesiano. Ele também faz parte das métricas que constituem os mapas convencionais que envolvem abstratamente a cidade apagando sua vida cotidiana. Escolhemos papeis milimetrados e diversas formas de medição provindas da costura, dos moldes, das métricas racionais para compor um patchwork de base no qual os acontecimentos cotidianos funcionassem como linhas de fuga que escapam ao controle do território, dispensando alvarás, mundos criados pelas máquinas de guerra que destituem constantemente o Aparelho de Estado. Assim, as colagens manuais, recortes de panfletos, flyers, revistas, adesivos, cartilhas, fanzines, adesivos e toda uma produção diversa dos movimentos de resistência fazem parte do palimpsesto espaço-temporal deste atlas. O espaço liso do rizoma cresce em múltiplas direções, é subversivo e atravessa fluidamente o esquartejamento estriado do poder. Cria-se aqui neste atlas, um modelo topológico dos nomadismos multitudinários." (texto dos proponentes para a etiqueta no espaço expositivo)

A "Coleção Posters/Cartilhas Indisciplinares" também está exposta no espaço e é resultado de ações contendo as copesquisas (ensino-pesquisa-extensão) realizadas pelo Indisciplinar nos anos de 2013 e 2014, tanto em disciplinas de graduação e pós-graduação, quanto em projetos envolvendo participação de trabalhos diversos junto a movimentos sociais como Fica Vila, Fica Ficus, Real da Rua, dentre outros. Tratam de ações acadêmicas e ativistas, descrevendo os processos, e também trazem uma série de informações para quem quer, por exemplo, atuar nos processos destituintes dos poderes locais e também nos processos constituintes de novas formas de ativismo, que envolvam as redes, as ruas, as ações no Ministério Público, Audiências Públicas, artigos científicos, levantamento de dados, infográficos, aulões públicos, festas e ocupações.

O tema futebol atravessou duas instalações: Álbum de figurinhas "Campos de Várzea e as suas estruturas do comum"; e o vídeo futebol de "3 lados". Já o tema da mobilidade urbana envolveu algumas atividades do movimento Tarifa Zero que gerou uma instalação com vídeo no interior do espaço e também um percurso que liga uma ocupação urbana a uma favela importante da cidade, segundo o próprio grupo:

"Direitos sociais beneficiam toda a sociedade e devem ser pagos por todos. Esta é a idéia que está por trás do Tarifa Zero, uma proposta que vem crescendo em todo o mundo. (...) Para isso nossa proposta é criar um transporte público que seja pensado para o usuário e pelo usuário. Repensar a mobilidade urbana, as tarifas, construir percursos com aqueles que de fato usam o transporte público, essa é nossa proposta. Nossa experiência nesse campo vai nos levar até as ocupações Eliana Silva e Cafezal, no dia 19 de julho, para participar de um dia de oficinas de hortas urbanas, banquete e trocas culinárias, música e ação política. Enquanto morar for um privilégio, ocupar será um direito, portanto ocupe a cidade, ocupe seu espaço público, ocupe-se." (texto dos proponentes para a etiqueta no espaço expositivo)

O LEU - Laboratório de Expedições Urbanas-, ministrado pela artista plástica e Profa. Elisa Campos, e que faz parte do Grupo de Pesquisa LEVE – Laboratório de Estudos e Vivências da Espacialidade-, propôs uma instalação artística para o espaço e também um trabalho de derivas urbanas chamado "Chamado ao LEU":

"CHAMADO AO LEU é uma intervenção que reivindica e problematiza a invenção artística no espaço urbano como plataforma privilegiada de reflexão e troca. Tal experiência, alimentada por leituras críticas e teóricas sobre a paisagem, sobre a identidade na contemporaneidade, os saberes local e global, além do debate sobre fronteiras geopolíticas e geoartísticas, consolidou-se através de prospecções individuais e coletivas pela cidade. A partir dessas derivas foi escolhido um percurso, considerado potente pela diversidade de paisagens e situações encontradas, a fim de ser refeito em formato de expedição através de convite aberto a toda a comunidade, cujo título foi: CHAMADO AO LEU. Apropriando-se de diferentes linguagens plásticas como a fotografia, a performance, as artes gráficas e dispositivos interativos e de ação, foram produzidas propostas específicas para acontecerem durante o circuito realizado de metrô e a pé. Diante dessa experiência e do interesse despertado por ela, convidamos a todos para o 2º CHAMADO AO LEU que agora partirá do evento CARTOGRAFIAS DO COMUM." (texto dos proponentes para a etiqueta no espaço expositivo)

O tema trabalho colaborativo está sendo debatido também pelo coletivo Micrópolis num projeto chamado "Coletivo":

"Coletivo consiste em quatro rodadas de conversas realizadas durante a exposição Cartografias do Comum entre os grupos envolvidos no processo curatorial da exposição, convidados externos e quem mais se interessar. As conversas, realizadas sobre uma mesa de trabalho na galeria, serão gravadas e adicionadas a um vídeo em exibição durante os dias de visitação. O trabalho propõe um processo de reflexão a respeito da noção do trabalho coletivo, suas possibilidades, motivações e limites para transformações no espaço e na experiência da cidade.

O que nos interessa e, ao mesmo tempo, inquieta sobre essa temática são as possibilidades de estruturas experimentais de trabalho que, livre de organizações hierárquicas e

das amarras da autoria individual, permite questionar as regulamentações e enxergar o trabalho dos sujeitos envolvidos para além do seu campo original do saber e atuação.

A prática de um coletivo é também marcada por relações horizontais e flexíveis. São indivíduos com pontos de vista divergentes que se envolvem para elaborar questões comuns, motivados por interesses compartilhados e afetos mútuos. Nesse formato investigativo, onde há mais perguntas lançadas que respostas formuladas, os desacordos e conflitos são constantes, o que acaba por servir como força motriz para o avanço da prática do grupo. A mesa de trabalho também reunirá uma série de peças impressas destacáveis e colecionáveis contendo diagramas e textos sobre a pesquisa Coletivo, possibilitando o visitante realizar a sua própria curadoria editorial do trabalho." (texto dos proponentes para a etiqueta no espaço expositivo)

Outra linha temática fundamental para se falar em movimentos multitudinários e a produção do comum na atualidade é a ideia de Copyleft. Duas instalações fazem parte da exposição junto a uma máquina de xerox que permite a qualquer pessoa copiar e levar os trabalhos ali presentes. Uma delas é o "Copy&Leve" que coleciona parte da produção gráfica envolvendo os movimentos sociais em Belo Horizonte: cartazes, flyers, fanzines e o outro projeto de caráter internacional é o Projecto Multiplo, que faz parte de um modelo de exposição que funciona como plataforma para apresentação e circulação de trabalhos no formato de "arte impresso", a fim de reunir uma parcela do que esta sendo produzido hoje na América Latina. Com uma estrutura de pequeno porte, o Projecto Multiplo apresenta trabalhos realizados dentro da ideia de edição, tais como posters, livros, jornais, revistas, cédulas, fanzines, selos, adesivos, etc. No próprio texto da convocatória aberta a produtora do projeto anuncia:

"A ideia desta convocatória pública é construir coletivamente um acervo de publicações de artistas, afim de exibi-los em futuras exposições. Nessa edição, o PROJECTO MULTIPLO integrará a exposição Cartografias do Comum, realizada pelo Espaço do Conhecimento-UFMG e pelo grupo de pesquisa Indisciplinar da Escola de Arquitetura da UFMG, junto com diversos grupos de pesquisa e extensão da UFMG, coletivos artísticos e movimentos sociais autônomos. Trata-se de um evento com curadoria coletiva que tem como objetivo o debate e construção de novos processos sociais e de produção cultural que aglutinem a horizontalidade, a participação e a tomada de decisão colaborativa, e que sejam capazes de transformar as instituições culturais, como universidades e museus, inserindo-as em novos modos de produção do comum."

Outro conjunto de ação importante é a organização de diversos seminários acadêmicos pelos grupos envolvidos. Estes seminários deverão contar com convidados internacionais, nacionais e locais que, durante dias, virão apresentar seus trabalhos de cartografias de processos de produção do comum, sejam elas teóricas ou práticas. Um dos seminários, que já está sendo organizado, é o "Cartografando a produção do comum no espaço contemporâneo" que contará com processos

e resultados de ensino (disciplinas de graduação e pós-graduação da UFMG). Este seminário de 3 dias conta com convidados externos e tem seu foco teórico nas resistências multitudinárias, tanto táticas quanto estratégicas, como campo de luta contra os processos de controle biopolíticos do Estado-capital atual. Propõe-se aqui também a metodologia da cartografia como um conjunto de dispositivos biopotentes que buscam mapear e potencializar os commons urbanos criando um campo intelectual que investiga o cotidiano a partir de conceitos como: biopolítica, biopotência, multidão, micropolítica, rizoma e devir, espaço e urbano, etc.

3.CONCLUSÃO

Todo o processo de construção deste evento vem sendo realizado em reuniões semanais, grupos de discussão no facebook, e-mails e documentos compartilhados nos quais todos vão produzindo em tempo real e em comum o corpo da proposta. Portanto, temos observado que o envolvimento de todos na constituição deste processo tem acontecido de forma espontânea, mas também vem gerando diversas metodologias e estratégicas para que a idéia central do projeto seja colocada em prática, perfurando lógicas burocráticas, tanto dentro de uma instituição de cultura, quanto dentro de uma das maiores universidades do país. Incorporar estas dinâmicas que vêm das ruas, das assembleias populares e dos movimentos sociais autônomos de forma horizontal e participativa, tem nos ofertado uma série de acontecimentos que poderão servir como base para muitas outras práticas envolvendo realização de eventos culturais, mas também, na construção do cotidiano dos grupos de pesquisa e coletivos. Tudo vem sendo registrado sistematicamente em vídeos, fotos e na fanpage do "Cartografias do Comum" (*https://www.facebook.com/pages/Cartografias-do-Comum/241739899361022?fref=ts*) e após a finalização em agosto de 2014, iremos iniciar um processo de organização de uma publicação, também adotando uma metodologia horizontal para sua confecção.

4. AGRADECIMENTOS

À todos que colaboraram com o processo e também à UFMG e às agências de fomento a pesquisa e extensão: CNPQ e Fapemig.

NOTAS

[1] O INDISCIPLINAR, é um Grupo de Pesquisa do CNPQ sediado na Escola de Arquitetura da UFMG, e tem suas ações focadas na produção contemporânea do espaço urbano. Considerada o espaço social e os processos de globalização e mundialização - os impasses, questões e potencialidades dela decorrentes - toma-se o urbano em sua capacidade de engendrar singularidades. A dimensão do comum é a idéia norteadora das práticas do grupo, bem como elemento articulador de sua composição e atuações diversificadas. O grupo é formado por professores, pesquisadores, alunos de graduação e pós-graduação oriundos de diversos campos do conhecimento (Arquitetura, Economia, Geografia, Letras, Direito, Filosofia, Engenharia, Design, Biologia, Sociologia, Antropologia, dentre outros) e de várias instituições acadêmicas. As atividades do grupo compreendem, imbricando-as indissociadamente, filosofia e práxis, atividades de ensino, pesquisa e extensão (disciplinas, grupos de estudos, publicações, eventos, assessoria técnica, projetos extensionistas e de pesquisa), ativismo urbano e experiências diversas em uma abordagem transversal e indisciplinar na construção de uma experiência criativa e desierarquizada do espaço. http://blog.indisciplinar.com

[2] O Espaço do Conhecimento UFMG é um espaço de formação e divulgação científica, criado para aproximar a população do conhecimento através de recursos tecnológicos e audiovisuais, de maneira lúdica e interativa. Um museu onde nada é estático: é dinâmico, em constante transformação e movimento, assim como o conhecimento. Física, filosofia, antropologia, arqueologia, biologia, literatura, linguística e ecologia são alguns dos temas explorados nos quatro andares do edifício, oferecendo ao público o que há de mais avançado nas pesquisas universitárias. O Espaço faz parte do Circuito Cultural Praça da Liberdade, criado para democratizar a cultura, a arte, a tecnologia e a educação em Minas Gerais. Os antigos prédios públicos estão sendo transformados em espaços que buscam espelhar a diversidade e espalhar a cultura, no maior conjunto integrado de cultura do Brasil: acervos históricos, artísticos e temáticos; centros culturais interativos; biblioteca e espaços para oficinas, cursos e ateliês abertos; além do Espaço do Conhecimento UFMG.

[3] É interessante ressaltar que este processo de produção de conhecimento de maneira horizontal, através da troca de modos de fazer desierarquizada, aproxima universidade e sociedade, além de cruzar diversos grupos de pesquisa, e atores oriundos de toda UFMG , trazendo inclusive, alguns Trabalhos de Conclusão de Curso, e atividades que envolvem muitos alunos de disciplinas integradas à pesquisa e à extensão, coletivos de produção do comum que surgem dentro das Unidades, etc. Alguns espaços e ocupações culturais como o Espaço Comum Luiz Estrela e diversos movimentos culturais, ambientais e sociais multitudinários como: Tarifa Zero, Real da Rua, estão envolvidos no processo junto de grupos de direitos humanos como Brigadas Populares e Margarida Alves.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HARDT, M.; NEGRI, A. Multidão. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HARDT, M., NEGRI, T; Commonwealth. Cambridge e Massachusetts: The Belknap Press of Havard University Press, 2009.

PELBART, P. P. Vida capital. Ensaios de biopolítica. Ed. Iluminuras: São Paulo. 2003.

OS DESAFIOS DA EXPOSIÇÃO DO VESTUÁRIO

Ana P. G. Kawajiri
anakawa@gmail.com

Que efeito causam os diferentes dispositivos de apresentação na percepção que o público tem das coleções? No caso da exposição do vestuário, várias escolhas expográficas estão atualmente disponíveis. É possível apresentar roupas dentro de vitrines ou uma reconstituição de ambiente de época; pode-se colocar os manequins em posições dramáticas ou "escondê-los". Todas as escolhas implicam na transmissão de mensagens distintas ao público. Esse artigo tem como objetivo examinar em linhas gerais questões relativas à apresentação do vestuário de época, utilizando como exemplo duas exposições de trajes do século XVIII.

Palavras-chave: Expografia, Vestuário, Dispositivos de Exposição.

1. OBJETOS PORTADORES DE SENTIDO

Uma exposição de museu é sempre baseada em escolhas. Com o objetivo de comunicar informações ao público por meio das coleções, o museólogo dispõe de inúmeros recursos expográficos e pedagógicos que são próprios a expor as obras e lhes dar sentido. Um mesmo objeto pode oferecer uma grande quantidade de informações . Quando vários objetos são reunidos de maneira coerente, eles revelam-se suscetíveis de transmitir mensagens mais (ou menos) complexas. Exposições podem abordar os visitantes de muitas maneiras. As combinações possíveis de objetos e os diversos significados e interpretações que essas combinações proporcionam são infinitas. Os dispositivos de apresentação museográfica guiam o olhar do observador e moldam sua visão sobre as coleções museais. A exposição é por consequência uma criação em si.

2. A CONTEXTUALIZAÇÃO

Cada exposição é constituída de uma combinação coerente de elementos para formar um discurso único. A exposição *Dangerous Liaisons* (2004), apresentada nas *period rooms* do Metropolitan Museum em Nova Yorque, oferecia ao visitante uma experiência sobretudo sensorial e emocional. A exposição se apresentava na forma de um percurso expositivo linear onde o visitante, sala após sala, ia descobrindo uma narrativa inspirada da literatura do século XVIII, notadamente de romances como *Ligações perigosas* de Chordelos de Laclo e *La petite maison* de Jean-François de Bastide, além da compilação de gravuras de Jean-Michel Moreau, *Monument du Costume*. A ideia foi de reunir a coleção de móveis com a de vestuário de forma a criar cenas ilustrando o estilo de vida das elites do século XVIII. Os dispositivos expográficos enfatizavam particularmente as relações amorosas e o papel da elegância e do luxo sobre o desejo. A sucessão de salas retraçava as etapas de sedução da sociedade da época.

Por outro lado, *Modes en Miroir* (2005), exposição organizada pelo museu Galliera em Paris, foi estruturada de forma a transmitir conhecimentos especializados. A exposição foi apresentada em três partes, instalada nas quatro salas de exposição do palácio Galliera. Os trajes foram dispostos em grupos dentro de vitrines; um código de cores distinguia o país de origem dos objetos de cada vitrine. A disposição das obras em vitrines facilitava uma observação minuciosa. O caráter pedagógico da organização espacial proporcionava uma boa compreensão do conteúdo da exposição. A separação clara dos vestuários de origens diversas favorizava as comparações e a construção de analogias.

2.1 AS VITRINES

Via de regra, os museus constroem dispositivos expográficos modernos para suas exposições, qualquer que seja a datação dos objetos expostos. Várias razões explicam essa escolha. Em primeiro lugar, não é comum conservar dispositivos expográficos antigos com o objetivo de eventualmente reutilizá-los. No caso específico do vestuário, os dispositivos históricos não existem, em razão de tratar-se de objeto que não é originalmente fabricado para ser exposto em museus. É preciso assim, sistematicamente conceber a expografia mais apropriada.

A utilização de vitrines garante uma boa conservação dos objetos, protegendo-os de agentes exteriores. Esse dispositivo permite a observação minuciosa dos objetos. A vitrine isola as obras do resto do mundo, de certa forma, podendo facilitar a interpretação. Ela "musealiza" os objetos. Esse elemento de "musealização" proporciona um significado particularmente interessante no caso dos objetos utilitários. As vitrines atuais possuem uma estética bastante afastada daquela da época do vestuário do século XVIII. No entanto, o isolamento visual proporcionado pelas vitrines já pode ser considerado uma forma clássica de exposição e a percepção de um visitante contemporâneo se adapta completamente a esse tipo de apresentação. No geral, o observador atual não percebe o caráter dispare dos diversos elementos agrupados em uma exposição (no caso de *Modes en Miroir*, vestuário do século XVIII expostos em uma arquitetura do século XIX com expografia do século XXI).

O museu é um lugar regido por regras específicas, supostamente de conhecimento geral. Quando o visitante vai ao museu, ele sabe o que se espera de uma exposição. Por exemplo, espera-se ver objetos dentro de vitrines, ou pinturas penduradas nas paredes. Quando se cria o conceito de uma exposição e o ordenamento dos espaços expositivos, o museólogo utiliza plenamente essa linguagem tirada do senso comum. A mensagem criada na concepção da exposição sempre é destinada ao público contemporâneo.

2.2 AS PERIOD ROOMS

As period rooms ou "interiores de época" são dispositivos expográficos que reagrupam em

uma mesma sala diversos elementos de decoração e objetos diversos que tem em comum o estilo da época que se quer representar. Tradicionalmente, esses objetos são exibidos de maneira isolada nos museus. Nas *period rooms*, eles se combinam de forma a reconstituir um interior de acordo com o planejamento típico da época correspondente a datação de seus elementos. Essas reconstituições suscitam interesse na medida em que apresentam um cenário provável para um grupo de objetos, oferecendo assim um contexto facilmente reconhecível. Colocar os objetos em contexto, como no caso da exposição *Dangerous Liaisons*, possui um interesse particular no sentido em que os objetos utilitários permanecem intrinsecamente ligados ao seu contexto de origem.

Uma vez que *as period rooms* podem engajar a imaginação do visitante, permitindo estabelecer ligações entre as coleções e a realidade quotidiana, a potencial credulidade do público pode causar uma confusão entre realismo e realidade. Os objetos autênticos, misturados com elementos de cenografia utilizados para evocar uma certa atmosfera, conferem uma veracidade toda particular à exposição (CREW e SIMS, 1991). Essa questão é particularmente pertinente no âmbito de exposições teatralizadas, que representam cenas sem fundo histórico, como em *Dangerous Liaisons*. Em geral, as reconstituições tendem a apresentar uma componente de fantasia, pois apesar dos esforços visando reforçar a autenticidade de um espaço, um interior recriado nunca irá corresponder à realidade da época que ele procura representar. Esses dispositivos sempre serão conjuntos de objetos musealizados, ou seja, situados fora do mundo real.

3. A CONSIDERAÇÃO SOBRE O IMPACTO SOBRE O PÚBLICO

Uma exposição sempre se baseia sobre uma interação idealmente bem sucedida entre o visitante e os objetos expostos. De fato, um objeto de exposição adquire significado no momento em que é submetido à observação de um indivíduo. Toda a complexidade advém quando constatamos que cada indivíduo interpreta os objetos segundo seus próprios parâmetros, criando uma multitude de interpretações possíveis. Nesse processo complexo, o museólogo deve fornecer as ferramentas próprias a facilitar a compreensão da mensagem da exposição, garantido a autenticidade dos elementos expostos, assim como a veracidade do contexto apresentado.

A democratização da cultura é uma ideia que legitima cada vez mais as políticas museais e vários esforços estão sendo feitos para aumentar não apenas o número de visitantes, mas também o tipo de público. Uma tomada em consideração de fatores socioculturais tendo em vista atrair um grande número de visitantes por meio da apresentação de ofertas adaptadas a diferentes públicos, condiciona atualmente a sobrevivência dos museus. Ao mesmo tempo, a programação das exposições deve apoiar-se sobre uma base científica, artística e cultural sólida; sem essa base, a exposição arrisca caracterizar-se pela carência de conteúdo, falhando assim em uma de suas principais missões, que é proporcionar conhecimento.

Ao passo que o Metropolitan Museum, com suas coleções enciclopédicas, conta com um

público heterogêneo, o museu Galliera parece se endereçar a um público mais especializado. A questão que se coloca então é: será a oferta que se adaptaria ao público ou seria o público que se adapta a oferta? Ao que tudo indica, uma exposição predominantemente sensorial e uma exposição científica se caracterizam por tipos de conhecimento diferentes e não atraem os indivíduos da mesma maneira.

4. O PAPEL DA EXPOGRAFIA

O trabalho do responsável pela expografia na montagem da exposição se articula em conjunto com o do conservador/curador. Trata-se de um trabalho criativo, com o objetivo de transcrever visualmente o conteúdo da exposição. O profissional de expografia rege a exposição de um ponto de vista plástico, visual, e confere unidade ao conjunto. Tendo em vista esse objetivo, são propostas soluções próprias a dar uma forma à mensagem concebida para exposição, para guiar o espectador pelo espaço da melhor maneira possível. Os aspectos importantes a serem enfatizados devem ser valorizados visualmente, para facilitar a leitura dos objetos.

Não existem regras fixas determinando como deve ser feita a organização dos objetos em uma exposição. Todavia, muitas das decisões ligadas à expografia surgem diretamente de aspectos práticos como a deontologia de conservação, os espaços disponíveis, ou a dinâmica de circulação do público e sua posição com relação às obras (ergonomia). É interessante enfatizar que as exposições temporárias oferecem a ocasião ideal para a experimentação, por conta de seu caráter efêmero . E aqui ressalta-se que a maioria das exposições de vestuário são temporárias.

A linguagem expográfica condiciona de maneira fundamental a valorização dos objetos. Quando estes são isolados dentro de uma vitrine, é como se disséssemos ao público que tal objeto tem grande importância, e merece dessa forma atenção redobrada. Objetos agrupados, por outro lado, sugerem uma contextualização do conjunto. Na exposição *Modes en Miroir*, a vitrine de vestidos adornados colocava em evidência a qualidade e variedade dos tecidos, mais do que a observação de cada vestido individualmente. Por outro lado, na última sala foram apresentados trajes regionais holandeses, cada qual em uma vitrine individual, o que salientava suas particularidades e sua raridade, ou seja, o caráter excepcional da presença de tais objetos em um museu francês.

Em uma expografia roteirizada com na exposição *Dangerous Liaisons*, o desafio foi articular os ambientes de maneira a valorizar a mensagem da exposição de maneira harmoniosa. Uma expografia ineficiente teria tido efeitos nefastos, pois o contexto geral da exposição dependia inteiramente da expografia. Notadamente, a mensagem foi transmitida por meio da associação de elementos, em detrimento ao contexto individual dos objetos. Por exemplo, uma quantidade excessiva de elementos poderia atrapalhar a legibilidade dos objetos expostos, causando dificuldades de leitura tanto das obras individualmente quanto do conjunto. O Metropolitan Museum

escolheu para sua exposição um cenógrafo de teatro, Patrick Kinmonth, para essa expografia delicada e complexa. O desafio foi construir narrativas visuais sem cair nos erros citados.

A expografia está sempre evoluindo junto com a sociedade e segue a aparição de novas tecnologias, que podem ser utilizadas em exposições. Por vezes, os meios clássicos são perfeitamente adaptados ao conteúdo da exposição. A exposição *Modes en Miroir*, por exemplo, recorreu a técnicas simples de contextualização como textos e documentos visuais fixados nas paredes. Para Mitia Claisse , responsável pela expografia de *Modes en Miroir*, o uso de ferramentas expográficas, sejam elas tradicionais ou inovadoras, deve sempre comportar um significado preciso. Segundo ele, as novas tecnologias propõe um leque maior de opções. O profissional pode trabalhar com todo esse leque, ele é um "generalista". Todavia, é preciso saber escolher quais são as ferramentas mais apropriadas ao conceito da exposição. Esse é um tema atual, pois os museus estão progressivamente procurando adotar as novas tecnologias. Mas essa assimilação mantem-se uma questão delicada. Como constata Newhouse (2005), a "crescente sofisticação dos dispositivos coloca os museus em uma situação de impasse: eles são criticados como sendo comerciais [quando utilizam as novas tecnologias], e de ultrapassados se não as utilizam." (NEWHOUSE, 2005, p. 31).

5. ESPAÇOS MUSEAIS

O ambiente onde se encontra uma obra de arte condiciona sua apreciação e interpretação. Sobretudo no caso de objetos que não foram originalmente concebidos para serem expostos (como é o caso do vestuário), os espaços museais contribuem com a recontextualização ou "musealização". O espaço escolhido pode realçar o caráter decorativo de uma obra ou articular diferentes objetos em uma hierarquia.

As escolhas práticas ligadas à arquitetura do espaço expositivo desempenha um papel essencial. Como já dissemos, para conceber uma exposição existe todo um leque de ferramentas à disposição. A princípio, diversas possibilidades para a criação expográfica são possíveis, mas é preciso levar em consideração o ambiente físico onde será realizada a exposição; elemento que pode apresentar limitações.

As condições climáticas no interior do museu influenciam na conservação dos objetos. O contexto arquitetural (tipo de arquitetura) também é importante. Assim, o projeto deve ser adaptado levando em conta todas as suas particularidades, por exemplo, se as salas são pequenas ou se já existem vitrines fixas que não poderão ser retiradas. No caso das *period rooms*, o espaço interior onde os ambientes foram instalados ou até a paisagem que pode ser vista por uma janela podem facilitar ou atrapalhar o processo de imersão.

6. O ORÇAMENTO

Quando se trata de escolhas relacionadas à expografia, o orçamento disponível é um fator

essencial a ser levado em conta. Poder adaptar-se aos meios disponíveis permite melhor visualizar as escolhas de apresentação das obras, por exemplo, para ampliar ou restringir os recursos de apresentação. No caso de exposições dispondo de um pequeno orçamento, toda escolha relacionada à expografia depende dessa questão. Ou então, quando o museu dispõe de vitrines fixas, o gasto com os dispositivos de apresentação reduzem substancialmente. Quando não se tem vitrines permanentes, a expografia deve ser completamente refeita para cada exposição. Se por um lado, isso permite uma liberdade de criação com apresentações totalmente inéditas a cada exposição; por outro lado, essa liberdade muitas vezes vem acompanhada de despesas consideráveis.

7. A RELEVÂNCIA DA INSTITUIÇÃO MUSEAL

Abordaremos aqui a questão da relação entre a politica do museu e a responsabilidade do curador nas escolhas relacionadas à expografia. O público frequentemente não se dá conta que as instituições responsáveis pela preparação das exposições determinam a forma de apresentação e os objetos que serão apresentados. É o que Mary Staniszewski chama de "inconsciente" das exposições e/ou museus, utilizando essa metáfora para sugerir o que está presente – de maneira poderosa – mais que passa frequentemente despercebido, negligenciado e não reconhecido", se referindo a "responsabilidade individual na criação de convenções institucionais e dos processos históricos e ideológicos de um museu" (STANISZEWSKI, 1998, p. xxviii). Merleau-Ponti e Ezrati também tratam a questão, afirmando que "a escolha do tipo de abordagem de um tema de exposição está diretamente ligado a personalidade do responsável e ao lugar da exposição" (MERLEAU-PONTI e EZRATI, 2006, p. 48). Assim, seguindo a politica cultural do museu, as escolhas do curador podem determinar a escolha de uma expografia tradicional ou inovadora. Um outro exemplo é como a adoção de uma política de democratização das coleções pode levar a exposições feitas para atrair um grande público. Esse aspecto parece estar particularmente presente nos Estados Unidos. Victoria Newhouse observa que "o aumento do movimento gerou um ciclo infinito de custos crescentes, ocasionando por sua vez tentativas de aumentar as receitas atraindo mais e mais visitantes." (NEWHOUSE, 2005, p. 23). Uma célebre citação de Philippe de Montebello, diretor do Metropolitan Museum diz: "a hiperatividade competitiva da programação da maioria dos museus atualmente não é mais um brilho saudável, mas uma crise de febre." (NEWHOUSE, 2005, p. 23 e ALEXANDER, 2008, p. 45.) Esse aspecto parece estar particularmente presente em *Dangerous Liaisons*. Quando interrogada sobre o "erotismo sutil" presente nessa exposição, a comissária adjunta do departamento de artes decorativas do Metropolitan Museum Daniëlle O. Kisluk-Groskeide declarou: "não há dúvidas que o sexo vende. Nesses tempos competitivos onde os museus rivalizam pelas multidões, essa exposição tem se destacado." (SHETTY, 2004).

Os museus são instituições que detém prestígio e reconhecimento social. Esses fatores conferem aos museus uma autoridade que garante o que é apresentado. Sobre a questão da credi-

bilidade museal, Crew e Sims declaram: "a autenticidade não é uma questão de fato ou de realidade. É uma questão de autoridade. Os objetos não tem autoridade; as pessoas têm. É a equipe do museu que tem que julgar como o passado deve ser contado." (CREW e SIMS, 1991, p. 163).

O aspecto didático da exposição *Modes en Miroir* aparece claramente: ele deixa transparecer uma forte vontade de fazer avançar a pesquisa histórica e um desejo de transmitir conhecimentos ao público. Trata-se aqui de colocar em prática a missão do museu tal como podemos encontrar na definição estabelecida pelo International Council of Museums - ICOM .

As políticas dos museus repercutem na criação de percursos expositivos, mas essas políticas não são sempre aparentes e os visitantes podem inclusive assimilá-las de maneira inconsciente. A ambiguidade da exposição *Dangerous Liaisons* pode estar no caráter etnográfico da expografia. Segundo Dominique Poulot (1998)

> *"a abordagem que poderíamos qualificar de 'etnográfica' coloca em evidência a consideração do contexto em detrimento de proposições transmitidas explicitamente: aquilo que é aprendido sem que a vontade de transmiti-lo seja declarada figura como fenômeno de grande importância." (POULOT, 1998, p. 116).*

A utilização de objetos autênticos confere ainda mais força às cenas representadas.

Enfim, o curador – com sua interpretação das obras - constitui o intermediário entre os objetos e o público. Pelas suas escolhas expográficas, ele guia o olhar do espectador. Ele pode assim transformar substancialmente a visão que temos desses objetos. Susan Vogel sustenta mesmo que o peso dos curadores pode ser maior que o dos artistas. Ela afirma: "uma exposição de arte pode ser constituída pela contribuição involuntária entre um comissário de exposição e o(s) artista(s) representado(s), sendo que o primeiro tem um papel mais ativo e mais influente." (VOGEL, 1991, p. 191). Quando lemos um livro, nos submetemos ao olhar do autor (ponto de vista que podemos aprovar ou rejeitar). Da mesma forma, durante a visita de uma exposição, nos submetemos à vontade do comissário da exposição, ainda que sejamos menos conscientes disso. Um dos sintomas de tal situação reside no fato de não necessariamente retermos o nome do comissário da exposição visitada. Quando nos referimos a uma exposição, normalmente citamos o título e o nome do museu onde ela aconteceu. Sob essa perspectiva, o criador da exposição representa a instituição para a qual trabalha. Dessa forma, esse profissional encarna a política da instituição. Como fundamentam Ivan Karp e Steve D. Lavigne,

> *"cada exposição, independentemente do seu tema aparente, se baseia inevitavelmente nos recursos e suposições culturais das pessoas que as organizam. As decisões são tomadas para valorizar um elemento em detrimento de outro e para afirmar certas verdades ao invés de outras." (KARP e LAVINE, 1991, p. 1).*

Os elementos que compõe a criação de exposições são assim numerosos e complexos. Nesse contexto, a responsabilidade dos conservadores/curadores e das instituições é de assumir suas escolhas.

8. A IMPORTÂNCIA DA DIVERSIDADE

Se acompanharmos Jean Davallon em sua afirmação de que a exposição é um espaço onde se produz linguagem (DAVALLON, 2003, p. 18), compreendemos que o fato de expor não consiste simplesmente a apresentar objetos. A exposição veicula ideias. Esse modo de apresentação influi consideravelmente no olhar do espectador e pode orientar seu pensamento em direção de uma certa interpretação. A construção da expografia é um trabalho complexo – que visa a articular objetos, associando-os a um conteúdo intelectual, tendo ainda em consideração os aspectos práticos da exposição.

Comparando as exposições *Dangerous Liaisons* e *Modes en Miroir*, constatamos que o mesmo tipo de objeto pode ser exposto de maneiras completamente diferentes e assim comunicar mensagens contrastantes. Apesar das grandes diferenças de tomada de posição, de metodologia e de implementação, as duas exposições conseguem dar significado às mensagens por elas veiculadas. Em verdade, não é possível abordar todos os aspectos de um assunto a cada exposição. Por essa razão, é preciso visitar várias exposições para compreender melhor as coleções e a história. A riqueza e variedade dos tipos de expografia acabam sendo complementares e contribuem assim a enriquecer nosso olhar.

NOTAS

[1] Sobre a noção de significado cultural dos objetos, consultar Susan M. Pearce, "Objects as meaning; or narrating the past", Objects of Knowledge, 1991, 125-140. A autora desenvolve a noção de objetos portadores de significado, notadamente com um estudo que tem como ponto de partida o exemplo de um objeto, um casaco de oficial usado em Waterloo, em que Pierce ilustra a ideia do casaco como mensagem. A autora continua sua análise em Museums, Objects and Collections: a Cultural Study, 1992.

[2]"Curadores, que normalmente evitam manifestações extravagantes que podem rapidamente parecer datadas em instalações permanentes, frequentemente aproveitam a oportunidade da exposição temporária para fazer o exato oposto.", (NEWHOUSE, 2005, p. 109-110)

[3] Entrevista encontra-se nos anexos da dissertação sobre a qual esse artigo foi baseado (KAWAJIRI, 2011, p. 109-110)

[4]A definição de museu segundo o estatuto do ICOM, adotado durante a 21ª Conferência geral em

Viena (Austria) em 2007: "uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno, para educação e deleite da sociedade.

LINKS PARA IMAGENS

Exposição Dangerous Liaisons

BABUSCI, Maura. Pinterest. Disponível em: <http://www.pinterest.com/pin/401101910534715624/>. Acesso em: 14 de agosto de 2014.

METROPOLITAN MUSEUM OF ART, The. MetPublications. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/research/metpublications/Dangerous_Liaisons_Fashion_and_Furniture_in_the_Eighteenth_Century>. Acesso em: 14 de agosto de 2014.

PANAGOU, Mika. Pinterest. Disponível em: <http://www.pinterest.com/pin/340936634263590906/>. Acesso em: 14 de agosto de 2014.

Exposição Modes en Miroir

CLAISSE, Mitia. Références > Scénographie > Musée Galiera - "Modes en Miroir" La France et la Hollande au temps des lumières. In: Klapisch – Claisse. Disponível em: <http://www.klapisch-claisse.com>. Acesso em: 14 de agosto de 2014.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CREW, Spencer R.; SIMS, James E. Locating authenticity: Fragments of a Dialogue, In: Exhibiting Cultures: the Poetics of Museum Display, Washington DC: Smithsonian Institution Press, 1991.

DAVALON, Jean. L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique. Paris: Harmattan, 2003.

EZRATI, Jean-Jacques; MERLEAU-PONTY, Claire. L'exposition : théorie et pratique, Paris: L'Harmattan, 2006.

ICOM. Disponível em: <http://icom.museum>. Acesso em: 21 de fevereiro de 2011.

NEWHOUSE, Victoria. Art and the Power of Placement, New York: The Monacelly Press, 2005.

KARP, Ivan; LAVINE, Steve D. Introduction: Museums and Multiculturalism. In: Exhibiting Cultures: the Poetics of Museum Display. Washington DC: Smithsonian Institution Press, 1991.

KAWAJIRI, Ana P. G. Compte-rendu de l'entrevue avec Mitia Claisse, In: La présentation de costumes – Une analyse comparative de deux expositions de costumes du XVIIIe siècle, Anexos, 2011. Dissertação (Mestrado em Museologia) – École du Louvre, Paris, 2011.

PEARCE, Susan M. Museums, Objects and Collections: a Cultural Study, Leicester: Leicester University Press, 1992.
PEARCE, Susan M. Objects as meaning; or narrating the past, In: Objects of Knowledge, Londres: Athlone Press, 1991, 125-140.
POULOT, Dominique. L'école de Leicester. In: Publics et Musées, Paris: 1998, vol. 8, nº 1.
SHETTY, Raksha. Rita Braver On 18th Century France's Designs And Decadence. CBS The Early Show, New York, 11 de julho de 2004. Disponível em: <http://www.cbsnews.com/stories/2004/07/09/sunday/main628499.shtml>. Acesso em: 13 de agosto de 2014.
STANISZEWSKI, Mary. The Power of Display – A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art, Massachusetts: The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, 1998.
VOLGEL, Susan. Always True to the Object, in Our Fashion. In: Exhibiting Cultures: the Poetics of Museum Display. Washington DC: Smithsonian Institution Press, 1991.

PRESERVAÇÃO DO ACERVO DO ARTÍSTA DIRSO JOSÉ DE OLIVEIRA

VeraRegina Barbuy Wilhelm
vera_wilhelm@hotmail.com
vrbwilhelm@ufg.br

Esta comunicação tem como objetivo apresentar o projeto de pesquisa, extensão e cultura que será desenvolvido com o material que foi doado ao Centro Cultural UFG, composto de desenhos, esboços, croquis, gravuras e projetos do artista, Dirso José de Oliveira, mais conhecido como D.J Oliveira, nascido em Bragança Paulista SP, 1932 e falecido em Goiânia, 2005.

O projeto tem como objetivo a execução do tratamento técnico do acervo doado e proporcionar um contato mais próximo dos alunos do curso de museologia com as instituições museológicas e/ou culturais com intuito de permitir o desenvolvimento de atividades relacionadas à prática institucional e aos processos de musealização, a pesquisa, a salvaguarda e a comunicação.

Palavras Chaves: Preservação, Conservação, Acervo do Artista, D.J. Oliveira.

O ARTISTA

Dirso José de Oliveira, nasceu em 1932 na cidade de Bragança Paulista, localizada a pouco mais de 80 km da capital do Estado de São Paulo local onde teve seu primeiro contato com a arte. Em 1948 ainda já jovem, muda-se para São Paulo com a intenção de expandir seu conhecimento e trabalho com as artes.

Após adquirir experiência com pintura, desenho, cenografia e figurino, muda-se para Goiânia em 1956, onde passa a viver e a trabalhar. Ele atua na criação dos cenários para o grupo do Teatro Emergência dirigido por João Bênnio e desenvolve sua carreira artística em diferentes áreas de atuação.

Na década de 1960 é convidado a lecionar desenho e pintura na Escola Goiana de Belas Artes (EGBA), atividade que desempenhou durante vários anos. D.J. Oliveira teve um papel expressivo como artista e como um dos pioneiros no ensino das artes em Goiânia.

Durante 1966 permaneceu uma temporada no Rio de Janeiro e o contato com a nova realidade intelectual e artística abriu-lhe oportunidades de trabalho inclusive em outros países. Ele viajou para a Europa em 1968 com apoio dado pela Universidade Católica de Goiás.

Ao retornar para o Brasil, já nos anos 70 ele continua lecionando e passa a atuar como gravurista. Residiu em Luziânia, cidade próxima a Brasília onde manteve um atelier e em Goiânia onde tinha seus contatos de trabalho e lecionava.

Apesar do seu destaque na produção de gravuras ele se manteve atuante também na técnica de pintura e na produção de murais até 2005, quando faleceu em Goiânia.

Todavia deixou um número considerável de obras para os goianos em coleções particulares, museus, espaços institucionais públicos e privados, residências, clube recreativo, espaço educacional (escola, e universidade), etc.

O CONTEXTO:

O projeto de pesquisa, extensão e cultura será executado no Centro Cultural da Universidade Federal de Goiás (CCUFG) que é um setor que faz parte da Reitoria de Pro Extensão e Cultura e está localizado junto à Praça Universitária no Campus I, próximo a área central da cidade. Ele se localiza em uma esquina, posição privilegiada na praça com grande visibilidade, de fácil acesso e com amplo espaço para realização de eventos inclusive na área externa ao edifício.

O Centro teve sua sede própria inaugurada em 09 de dezembro de 2010 ano em que também foi comemorado os cinquenta anos da Universidade Federal de Goiás.

O local já pertencia a UFG e era um antigo galpão usado como depósito e também como setor de manutenção de veículos. Foi proposto, então, um projeto para o local de autoria do arquiteto Fernando Simon, cuja intenção foi de projetar um espaço que evidenciasse o caráter simbólico do local e marcasse em sua forma e estética um espaço de experimentação artística.

Figura 1: Fachada do Centro Cultural UFG

Fonte: http://centroculturalufg.blogspot.com.br/

O Centro está estruturado a partir de três eixos principais: o administrativo; o destinado às artes cênicas, incluindo a música e dança; e o destinado às artes visuais.

A reforma do prédio durou cinco anos e o projeto foi indicado como finalista para o prêmio concedido pela Associação Brasileira da Construção Metálica.

A edificação é composta por diferentes espaços, um teatro para apresentação de peças, danças, palestras, com infra-estrutura de camarins sala de ensaio de dança, a área administrativa e

as galerias,[1] destinadas a exposição e separadas por painéis que permitem a flexibilização do espaço, mantendo-as, portanto, interligadas.

Segundo Prof. Carlos Sena Passos, seu atual diretor, um dos objetivos do Centro Cultural UFG é o de salvaguardar a coleção de obras de arte, "atuar como instituição de natureza museal comprometida com a formação da memória coletiva por meio de um acervo relacionado à produção de arte moderna e contemporânea, goiana e brasileira." (PASSOS, 2010, on line)

Atualmente tem sido considerado um espaço de destaque no contexto artístico da cidade e cada vez mais tem se tornado um polo de interesse por parte da comunidade acadêmica e externa, como local para a realização de atividades culturais.

Além disso, o Centro Cultural tem colaborado através de sua parceria com outros cursos e também com o curso de museologia, como um importante local para desenvolvimento de projetos que possam contribuir para a formação dos discentes enquanto campo de experimentação prática em suas diversas áreas.

O ACERVO DA UFG

Por ser um espaço recente dentro da universidade o Centro Cultural apresenta uma estrutura organizacional e técnica ainda relativamente pequena contando com um corpo técnico reduzido. Atualmente a equipe administrativa vem realizando o trabalho de revisão e estabelecimento de suas bases regimentais.

Apesar de sua sede ser recente a incorporação de obras artísticas em seu acervo, já vem sendo feita há alguns anos.

O acervo de obras de arte hoje de posse do Centro Cultural UFG tem diferentes procedências e se encontra tanto nas dependências da sua sede no Campus I, como nos espaços dos gabinetes no Prédio da Reitoria da Universidade, no Campus II, mas são obras que estão também sob a responsabilidade de preservação do mesmo.

O Centro Cultural UFG abriga hoje o acervo artístico da UFG.

> *O Acervo da UFG foi formado por doações e é constituído por coleções organizadas dentro do antigo Instituto de Artes da UFG e da atual Faculdade de Artes Visuais: Acervo histórico do antigo Instituto de Artes da UFG, Coleção Gravura Goiana - anos 60 a 90, Coleção Galeria da FAV - arte contemporânea, Coleção Hodiernos - arte contemporânea goiana e brasileira, anos 90 e 2000; e por doação do Banco Central da Coleção de Gravuras do Modernismo Brasileiro. (PASSOS, 2010, on line)*

A maioria das obras se encontra inventariada e identificada, porém, o local ainda não apresenta uma base de dados informatizada introduzida.

Alguns projetos apresentados em diferentes editais pela administração do centro permitiram que esse fosse contemplado com os recursos para a aquisição de mobiliário próprio para o

espaço da reserva técnica, onde atualmente estão acondicionadas as obras do acervo e com alguns equipamentos para a criação e implantação de um laboratório de conservação. Estas são ações que estão sendo desenvolvidas, mas que também exigem o incremento de outras necessidades ainda prementes para o seu pleno funcionamento.

O PROJETO DE PESQUISA, EXTENSÃO E CULTURA:

Por iniciativa da filha do artista, Valéria Oliveira, o acervo constituído de desenhos, esboços, croquis, gravuras e projetos, todos sobre suporte de papel de diferentes tipos, foi doado em 2011 ao Centro Cultural UFG na perspectiva de que esse material que é parte da produção do artista, não fosse perdido e que pudesse subsidiar novos estudos e pesquisas acadêmicas sobre as obras por ele produzidas, bem como ser divulgado para o público em geral.

O acervo reflete, portanto o exercício da composição e das soluções encontradas pelo artista na produção de sua obra.

Segundo SOBRAL, "Nas obras de D.J. Oliveira as categorias estavam hierarquizadas conforme a tradição: o desenho sem autonomia serviu ao estudo de seu repertório e das composições; a gravura ganhou destaque nas suas pesquisas [.....]" (SOBRAL, 2012, p.118). Porém, pelo acervo do artista recebido verifica-se que as obras foram intensamente trabalhadas no plano do desenho e posteriormente executadas nas técnicas de pintura, gravura e mural.

Um projeto de pesquisa, extensão e cultura está sendo estruturado para que sejam atendidas as necessidades de preservação e conservação dessas obras que apresentam valor artístico, documental e cultural.

A produção do artista composta de gravuras, pinturas, e murais se encontra difundida em instituições publicas e privadas, em acervos particulares e em inúmeras edificações no espaço urbano, evidenciando a sua considerável importância para as artes em Goiânia.

A estrutura do projeto abrange diferentes etapas, pois o acervo doado apresenta um número grande de obras e também pelo fato de que muitas delas não se encontram em bom estado de conservação. Muitas exigem outro tipo de tratamento, que não o de conservação, mas o de uma intervenção de restauro, o que provavelmente não será contemplado neste projeto.

Algumas das obras que estão entre o material doado já foram usadas como objeto de pesquisa acadêmica para uma tese de doutorado,[2] que destaca o processo de criação da produção do artista, com destaque para a gravura.

Ao serem entregues para a instituição elas já se encontravam selecionadas e acondicionadas de forma diferente do restante das obras, já demonstrando uma preocupação ou prevenção com as obras que se encontravam bem fragilizadas.

Elas estavam guardadas em pasta tipo portfólio para facilitar o manuseio para a consulta. Porém, algumas delas, também necessitam de um tratamento de intervenção de restauro.

Figura 2 e 3 Obras do acervo em papel do artista

Fonte: Acervo da autora, 2014.

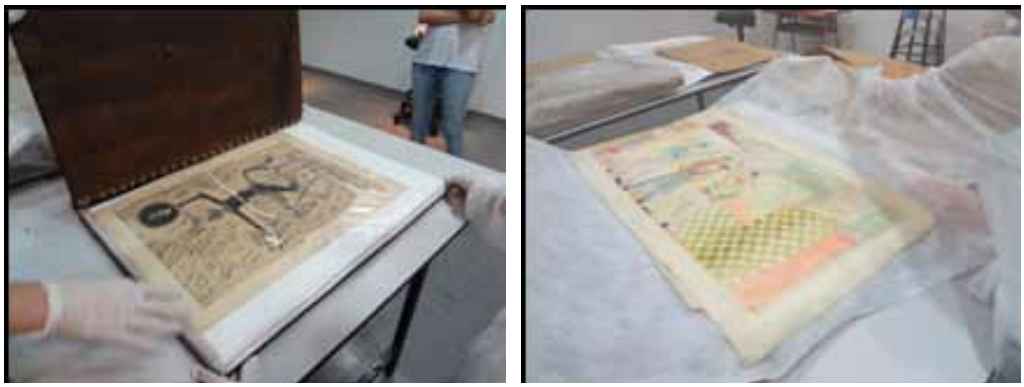


Figura 4 e 5 Obras do acervo em papel do artista

Fonte: Acervo da autora, 2014.

Embora os desenhos, esboços e projetos sejam parte do processo de criação do artista cujas obras finais foram realizadas em diferentes tipos de suporte papel, tela, e mural é importante destacar que neste caso as obras recebidas como doação serão tratadas de forma individual, como representativas desse processo sendo conferido a cada uma o seu devido valor documental e artístico.

Um dos objetivos é também buscar identificar os conjuntos de desenhos, se existentes, que estejam associados às respectivas obras finais feitas em outros suportes e técnicas.

SOBRAL ainda menciona que:

> *Através dos desenhos podemos ver que a obra narrativa, figurativa e expressionista de D.J. Oliveira foi preenchida por informações extraídas da historia da arte que ele apreciava, da literatura que ele lia, das experiências com o teatro e o circo que ele vivenciou, dos resgates do patrimônio histórico e vernacular que realizava." (SOBRAL, 2012, p.117)*

O desenho, objeto de estudo compositivo, que com frequência não assumem o mesmo status da obra final, teve um expressivo significado para o artista, que apresentava um domínio es-

pacial em função de seus trabalhos de cenografia, gravura e murais. Daí o valor que este acervo tem para a pesquisa, o aprofundamento e a compreensão da obra de D.J. Oliveira.

METODOLOGIA:

O projeto envolverá a participação de docentes e discentes do Curso de Museologia em diferentes fases e atividades e também a participação de discentes da Faculdade de Artes Visuais, que realizam estágio na instituição.

O projeto será dividido em várias etapas que incluem a pesquisa, a documentação, a conservação, o acondicionamento, para uma posterior divulgação do acervo:

1ª Etapa – Pesquisa e Documentação.

2ª Etapa – Pesquisa e Conservação.

3ª Etapa – Divulgação do Acervo.

Embora divididas para melhor detalhamento das atividades, algumas etapas serão desenvolvidas simultaneamente, visando a otimização do trabalho, tempo dos recursos disponíveis.

O trabalho deve iniciar com a seleção das obras por tipo de suporte e técnica e com a separação das obras destinadas a restauração. Dando sequência será feita a seleção das obras para tratamento imediato e a identificação e registro das obras, bem como a higienização e o tratamento de conservação. Serão colocadas para a guarda em local temporário, para posterior acondicionamento em material adequado e consecutivamente a sua guarda em local definitivo. Por final será feita a seleção das obras para a possível divulgação do acervo com uma exposição.

A EQUIPE

A equipe para execução será constituída por um coordenador e um vice coordenador, docentes do curso de museologia que farão a orientação dos trabalhos a serem desenvolvidos e por estagiários do curso, além do possível envolvimento dos estagiários da Faculdade de Artes Visuais.

O projeto possibilitará aos alunos uma vivência em atividades que fazem parte do trabalho institucional, engajando-os e conferindo aos participantes uma oportunidade de exercício prático nas várias fases do processo, além de despertar o interesse para realização de pesquisa e futuros trabalhos de natureza semelhante.

Na ultima etapa, a de comunicação ou divulgação do acervo, possivelmente serão incluídos novos membros na equipe para a elaboração da montagem da exposição.

O projeto está previsto para começar no final deste ano ou no inicio do ano que vem e esti-

ma-se que ele deverá durar aproximadamente de um a dois anos.

A realização de um eventual restauro de algumas obras deste acervo permanecerá para uma fase posterior, quando será elaborado um outro projeto para tal finalidade, já que ele envolverá outro perfil de profissional e de atividades não estão contempladas nesta proposta.

NOTAS

[1] Galeria é o termo usado pela direção e pelos organizadores para designar os espaços expositivos ou salas de exposição.

[2] As obras mencionadas foram utilizadas pela Profª Edna de Jesus Goya da Faculdade de Artes Visuais da UFG, como objeto de estudo de sua tese de doutorado sobre o processo de criação da obra do artista D.J. Oliveira destacando a gravura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FIGUEREDO, Aline. Artes Plásticas no Centro-Oeste. Aline Figueredo. Cuiabá, UFMT, MACP, 1979.

MENEZES, Amaury. Da caverna ao museu: dicionário das artes plásticas em Goiás. 2.ed. atual ampl. Goiânia: Agepel, 2002.

MOREIRA, Lauro Barbosa da Silva. DJ Oliveira. Goiânia, 2012.

PASSOS, Carlos Sena. Arte contemporânea no Acervo UFG. Disponível em:< http://centroculturalufg.blogspot.com.br/search?updated-min=2013-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2014-01-01T00:00:00-08:00&max-results=1>. Acesso em:< 20 jun. 2014>

SOBRAL, Divino. D. J. Oliveira e a poética medieval: nota Sobre as obras do artista no acervo UFG. In: Revista Universidade Federal de Goiás nº 12. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, Julho 2012, Ano XIII nº 12 p.116 a 136.

WILHELM, Vera Regina Barbuy. A Arte Mural em Goiânia, in: VIII EHA - Encontro de História da Arte. Campinas: Unicamp, 2012.

MEIO ELETRÔNICO:

http://centroculturalufg.blogspot.com.br/. Acesso em:< 20 jun. 2014> http://www.archdaily.com.br/br/01-6583/centro-cultural-ufg-fernando-simon . Acesso em:< 20 jun. 2014>

O MUSEU COMO LUGAR DE PESQUISA: ALGUMAS REFLEXÕES

Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha
marcelo.bernardodacunha.cunha@gmail.com

Anna Paula da Silva
annapaulasilva.86@gmail.com

Dora Maria Galas
doramgalas@gmail.com

Este trabalho apresenta reflexões sobre o museu como lugar de pesquisa, inicialmente utilizando a definição de lugar de memória de Pierre Nora para compreender o museu e suas representações frente à sua função social, as necessidades dos públicos e à prática dos profissionais. O caráter do museu como lugar de pesquisa é estabelecido no texto a partir da leitura de autores que abordam o desenvolvimento da Museologia como campo do conhecimento, a interdisciplinaridade da área bem como a realização de pesquisas sobre a instituição, o acervo e as ações que permeiam as necessidades dos públicos. Ao final do texto, apresentamos duas pesquisas realizadas no âmbito da Pós-graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia.

Palavras-chave: Museu, Lugar de pesquisa, Museologia.

1. O LUGAR DA PESQUISA NO MUSEU: QUE LUGAR É ESTE?

Ao pensar em pesquisa sobre museu / no museu nos deparamos com estudos de casos realizados por autores de diferentes momentos e de diferentes áreas, como pode ser observado em alguns periódicos, como exemplo, Museologia e Interdisciplinaridade, Museologia e Patrimônio e Cadernos de Sociomuseologia. Escrever sobre museus não é uma exclusividade da Museologia, profissionais e pesquisadores de outras disciplinas que atuam ou atuaram em museus escrevem sobre suas experiências ou têm interesse em compreender que lugar é este, o que os acervos geram em termos científicos, econômicos, sociais, culturais, a dimensão da função social frente às sociedades e grupos sociais, sendo o lugar museu: lugar de aspirações científicas e conhecimento.

Para além da cientificidade, aqui compreendemos o museu como um lugar de memória, memória esta construída sobre pilares da necessidade de preservação e que representa recortes, escolhas, ou seja, representa poder.

> *Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artificio e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. Valorizando, por natureza, mais o novo do que o antigo, mais o jovem do que o velho, mais o futuro que o passado. Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões da eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticas e glaciais. São os rituais de uma sociedade sem ritual, sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza, fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos. (NORA, 1981, p. 12-13)*

O museu como um lugar de memória é também compreendido a partir de reflexões sobre ser ou não um lugar democrático, considerando as escolhas e os recortes, ainda que existam propostas como da Nova Museologia em abraçar a diversidade de públicos, temos a clareza de que os recortes são discursos/ narrativas que possibilitam o empoderamento de determinados indivíduos e grupos[1] . Por conta disso ao lidar com a possibilidade da diversidade e dos recortes, os profissionais e os pesquisadores precisam revelar as dimensões da materialidade e da imaterialidade, de forma conjunta, na perspectiva do que analisam sobre o acervo, entre os pertencimentos e estranhamentos frente às múltiplas identidades dos grupos sociais e a função social a partir das pretensões e necessidades da sociedade.

Quando pensamos o museu como lugar que possui função social, cujo objetivo é propiciar diálogos com o público, mais uma vez estamos nos apropriando do conceito de lugar de memória, ainda que o recorte não retrate especificamente o grupo social que visita/ frui/ vivencia a experiência museu. É preciso clareza para não propagar o discurso de que espaços como museus devem representar todos; mas que o seu objetivo é provocar diálogos sobre as representações que ali se instauram. Para isso, para além das exposições de longa duração, ações culturais e educativas e políticas de conservação, é importante reconhecer o caráter científico do museu, ou seja, a realização de pesquisas em diferentes perspectivas, que devem, por sua vez, qualificar a realização destas ações.

As possibilidades de investigação científica nos museus são compreendidas aqui como ações de retroalimentação, a partir das práticas de profissionais dos museus, que também são pesquisadores, e das vivências dos públicos. As necessidades informacionais dos públicos e dos pesquisadores, ou seja, a prática dos profissionais, as pesquisas, as experiências vivenciadas e realizadas nos espaços geram redes de conexão sobre o museu, as ações e o acervo.

Quando Gonçalves (2005, p. 266) aborda o museu-informação, onde a preocupação é atender a um público amplo, o que rompe com a ideia do museu-narrativa, preocupado com um público restrito, apropriação e classificação dos objetos materiais e que celebrava os valores das elites sociais, coloca em questão a importância do profissional de museus na atuação das narrativas sobre as representações presentes nas instituições. Segundo Gonçalves (2007, p. 72), em outro texto, quando menciona o profissional de museus, no contexto do museu-informação, afirma "esse profissional será solicitado a desempenhar outras funções além daquelas [museu-narrativa: adquirir e classificar objetos pertencentes a uma elite], ganhando o primeiro plano as funções de pesquisa, comunicação e divulgação."

Portanto, reiteramos que os profissionais de museus são pesquisadores, e sobretudo acreditamos que o museólogo tem como característica lidar com a cultura material, a partir de observações e análises, ou seja, muito além da atividade técnica, a exemplo da classificação e da

catalogação, o profissional executa outras funções, entre elas a pesquisa. É possível perceber esse caráter de pesquisa nas ações realizadas pelos profissionais, a exemplo, do desenvolvimento de catálogos, que aqui consideramos uma publicação representativa das instituições museais, pois apresentam aspectos objetivos, estratégicos, funcionais do museu e do seu acervo. Outras publicações como teses, dissertações, artigos, manuais, criadas e desenvolvidas a partir de análises dos arquivos e acervos da instituição, das ações dos diferentes setores, dos processamentos técnicos, podem estabelecer reflexões sobre as concepções da Museologia assim como as continuidades e rupturas das práticas nos museus.

Os autores Sofka (2009, p.80) e Chagas compactuam com a ideia do museu como um lugar de pesquisa, ao estabelecerem que esta é uma das três funções importantes do museu, sendo as outras duas funções a conservação e a preservação. Para Chagas (2005, p. 59) "Os museus funcionam como casas de preservação, mas o que eles preservam vai além das coisas. Se por um lado, eles preservam as coisas; por outro, eles utilizam as coisas preservadas com determinados objetivos". Quando o autor estabelece o museu como uma casa de pesquisa, chama atenção a pesquisa realizada de diferentes formas a depender da instituição em que acontece.

> *Sem pesquisa no campo do museu – para abordar o tema desta conferência – a função de coleta, registro e preservação seria incompleta e frequentemente impossível. Nem haveria qualquer conhecimento a ser difundido para o público. Na melhor das hipóteses, o museu seria uma coleção de objetos – talvez registrados, conservados e restaurados – mas não mais do que isso. Uma fonte ou reserva de conhecimento, mas sem utilização. Isto é algo que não desejamos hoje, algo que de forma alguma corresponde a ideia moderna de museu. Desejamos saber que objetos coletamos e porquê. Desejamos saber em que medida nossos objetos relacionam-se entre si e, mais que tudo, com o mundo à nossa volta – natureza e humanidade. E desejamos difundir o conhecimento que adquirimos examinando os nossos objetos. Desta forma, estaremos aptos a colocar os resultados de nossas à disposição da comunidade. (SOFKA, 2009, p. 80-81)*

Portanto, Sofka estabelece as intenções do museu ao preservar, pesquisar e divulgar o conhecimento, e que por meio dessas indagações sobre o acervo e os anseios do público pode ocorrer uma construção simbólica do museu como um lugar de memória, sobretudo no fetiche de colecionar e preservar as supostas representações da memória e do patrimônio. Para além do fetiche e da nossa necessidade de preservação, a curiosidade e a necessidade do saber nos provocam questionamentos, que podem nos induzir a investigação e portanto, a pesquisa.

Considerando o museu a serviço da sociedade e o seu caráter científico descrito nas definições do ICOM, o museu é entendido como um lugar de pesquisa. Sofka (2009, p. 81) sugere que as pesquisas sejam realizadas entre museus de grande e pequeno porte, e que em um segundo momento se abra para instituições de pesquisa e universidades, seja em nível nacional quanto internacional, que se compreenda o museu como uma instituição de pesquisa como qualquer outra, pois fazer

ciência, segundo o mesmo autor, é responder de forma qualitativa sobre os seus objetos de estudo.

Ao apresentar o caso brasileiro, Chagas (2005, p. 59), afirma que "os museus foram e, em certa medida, ainda são, núcleos formadores de pesquisadores", o autor cita museus como Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, Museu Paranaense Emilio Goeldi, Museu Paulista, que desde o século XIX foram "notáveis centros de pesquisa".

> *[...] a pesquisa é uma função básica do museu. Ela faz parte da identidade do museu. Então, um museu que não desenvolve pesquisa é um museu que está perdendo a sua identidade. Ele poderá ser um mostruário, poderá ser uma coleção, poderá ser uma outra coisa qualquer, mas não será um museu. Há uma diferença bastante grande entre uma coleção aberta ao público e um museu. Ainda assim, reconheço que o museu é uma prática social e, por isso mesmo, quando os seus praticantes considerarem que o museu é uma outra coisa, ele será uma outra coisa. Não posso deixar de reconhecer um acento perverso nos discursos que negam ao museu o direito de ser casa de pesquisa, com o beneplácito das musas e dos funcionários públicos. (CHAGAS, 2005, p. 61)*

Segundo Mensch (1992, p. 19), o termo ***pesquisa museológica*** é discutido desde o simpósio do ICOFOM de 1978, em uma tentativa de estabelecer uma relação entre teoria e prática, ou seja, o uso da teoria museológica e o dia a dia da prática em museus. Nestas discussões, alguns entendiam a pesquisa museológica relacionada aos acervos dos museus, descrição e avaliação, conservação, restauração, exposição, e outros compreendiam a pesquisa museológica como uma forma de compreender o propósito da Museologia, não apenas por meio das funções executadas pelo museu. Quando abordamos o termo pesquisa museológica estamos diante de uma questão de definição da disciplina frente as possibilidades de objetos de estudo e nas possibilidades de como lidar com isto, que nada mais é do que o fazer científico.

Segundo Chagas (2005, p. 62), tratar da pesquisa museológica é pensar primeiramente "o que vem a ser museologia?", e que o passo inicial é compreendê-la no seu sentido mais tradicional, como o estudo dos museus. O autor defende essa ideia quando apresenta o sentido etimológico da palavra, "museo=museu, logia=estudo".

> *Para além da negação ou da afirmação o que está em causa nesse campo de estudos e embates é a concepção de museu que se tem. É isso que pode marcar a diferença. Ou seja, dizer que a museologia estuda o museu é tão bom quanto dizer que a museologia estuda o fenômeno museu ou estuda a relação entre os seres humanos e o patrimônio cultural num dado cenário. O que pode estabelecer um marco diferencial é o entendimento que se tem de museu. Por exemplo, se eu entendo o museu como um lugar (ou um não-lugar) específico para a relação entre o ser humano e o patrimônio cultural, está dado um avanço razoável e está firmada uma boa fase para um trabalho de pesquisa. (CHAGAS, 2005, p. 61-63)*

Portanto, para Chagas a questão da qualificação pesquisa museológica não significa uma

metodologia específica, mas a delimitação de um campo de estudos. E que independente do que o pesquisador entenda por Museologia pode desenvolver um bom trabalho. O entendimento que se tem de Museu é que estabelece o diferencial que norteia a pesquisa. Isto indica que entender o museu como um processo (fenômeno), propicia o desenvolvimento de pesquisas museológicas nas diversas formas em que o museu possa se apresentar.

O trabalho com este fenômeno na sua forma tradicional: o museu-coleção, implicará em delimitações de objetivos próprios a esta configuração. Neste formato, os objetos são o meio pelo qual se processa a relação do homem com a realidade, são - juntamente com seus registros - a matéria prima de pesquisas e desenvolvimento de procedimentos metodológicos relacionados ao estudo da cultura material. E são também os signos com os quais o museu constrói sua linguagem.

Mensch (1992, p. 20) ao abordar a pesquisa museológica, considerando as diferentes metodologias, a interdisciplinaridade e sua aplicabilidade estabelece três níveis: *metamuseological*, relação entre a Museologia e outras disciplinas acadêmicas; *institutional*, relação entre Museologia e assuntos de disciplinas que abordam o campo museológico; *museographical*, relação entre Museologia e assuntos de disciplinas no nível do dia a dia do trabalho em museus. A partir desses três níveis, o autor faz revisão bibliográfica sobre o que alguns autores consideram pesquisa museológica, ou seja, de que forma acontece a partir das metodologias de outras disciplinas, e como também enxergam o objeto de museu e o trabalho em museus, vislumbrando o caráter informacional bem como aspectos culturais do espaço e daquilo que é produzido pelo homem e possivelmente ressignificado.

Para Sofka, a resposta talvez esteja em como os museus podem contribuir para os problemas sociais, ou seja, fazer reflexões a partir do seguinte questionamento: de que forma o museu contribui para o desenvolvimento da sociedade? Quando pensamos no simulacro de algum momento histórico ou até mesmo apresentamos representações atuais dos processos de artistas contemporâneos, nos museus, precisamos refletir se isso efetivamente tem validade científica. O fazer pesquisa está implicado na solução de problemas e na contribuição para o desenvolvimento de algum aspecto da sociedade, numa tentativa de responder aos anseios da população sobre o seu sentido de existência e que não seja apenas num caráter contemplativo ou fruidor.

As intenções relacionadas ao museu são diversas, talvez seja delicado tratar desta questão principalmente por que o público é diverso, e as buscas nesses espaços também são distintas. Parece óbvio, mas ao adentrar no universo do museu a individualidade, ainda que carregada por representações do coletivo, alcança aspectos muito particulares de instituições como o museu.

Os profissionais que atuam em museus precisam estar conectados ao que a sociedade espera e necessita. Entender o museu como lugar de pesquisa é também compreender a interdisciplinaridade presente na instituição e na Museologia.

> *Se, por um lado, é possível pensar na função pesquisa como algo que pode dar identidade ao museu; por outro, é possível pensar o próprio museu como um campo de pesquisa. Assim, não há nada de estranho de um pesquisador independente da área, [debruçar-se] sobre o fenômeno museu e tentar compreendê-lo. (CHAGAS, 2005, p. 61)*

Quando Chagas considera a abertura do museu para qualquer pesquisador, tem a intenção de destacar a importância da interdisciplinaridade e do potencial de pesquisas que poderão ser realizadas no museu. O autor visualiza que o museu além de uma casa de pesquisas é também objeto das pesquisas, e a confluência entre a Museologia e outras áreas demonstra o caráter interdisciplinar e plural do espaço/da instituição.

> *Além do ramo de pesquisa referente às coleções específicas, o museu moderno, quando preenche suas tarefas primordiais, é também afetado por questões que são investigadas e pesquisadas por várias ciências não abrangidas [diretamente] pelo museu e pela pesquisa disciplinar que nele se desenvolve. Tomemos como exemplo a sociologia, a psicologia, a pedagogia, a estética, as técnicas de informação e comunicação, a engenharia estrutural, a eletrônica, a informática, a engenharia de transportes, a estatística, a economia, o direito e muitas outras áreas. Estas áreas de pesquisa têm seus próprios campos de atividade, mais ou menos relacionados aos museus. Vários encontros internacionais com público interdisciplinar têm mostrado claramente que outros ramos da ciência quase nada sabem sobre o papel, o trabalho e o problema dos museus, ou sobre a ajuda e cooperação que lhes podem prestar. Despertar o interesse [dessas áreas] para os problemas dos museus, iniciar pesquisas interdisciplinares e cooperar em pesquisas [já existentes] são tarefas importantes para um curador. (SOFKA, 2009, p. 82-83)*

Neste sentido, compactuamos com a ideia de Sofka e Chagas em promover pesquisas interdisciplinares no museu, no entanto, é preciso ampliar para outros profissionais esta responsabilidade além do curador e a depender da tipologia da instituição é possível recorrer a profissionais de diferentes áreas. Segundo Sofka (2009, p. 83), é importante que os profissionais estejam bem qualificados para estabelecer uma base sólida científica interdisciplinar, focalizando o museu enquanto objeto central da pesquisa. Pois, a partir do desenvolvimento destas pesquisas será possível ao museu potencializar o seu lugar na sociedade, afinal estabelecerá a sua importância frente aspectos entre sua prática e os anseios do seu público.

A partir da qualificação dos profissionais que atuam no museu será possível estabelecer diálogo como outras áreas sejam as internas ao museu bem como com outros profissionais que tenham interesse em usufruir da instituição. É esta abertura para sociedade que é visível nas definições do museu que qualifica o museu como um lugar aberto a possibilidades de comunicação, preservação e pesquisa.

2. PESQUISAS REALIZADAS SOBRE MUSEUS E COLEÇÕES: EXEMPLO DE OBJETOS DE ESTUDOS DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (PPGMUSEU/UFBA)

Para propiciar exemplos sobre o que consideramos do museu como lugar de pesquisa, apresentamos de forma sucinta o desenvolvimento de duas pesquisas no PPGMUSEU/UFBA, que especificamente tratam de duas realidades, que dialogam com a instituição e com as práticas realizadas por profissionais de museus. As pesquisas realizadas pelas discentes Anna Paula da Silva e Dora Maria Galas orientadas pelo Professor Marcelo Cunha estão em fase de revisão bibliográfica e pesquisa de campo.

2.1. A EFEMERIDADE DE OBRAS DE ARTE CONTEMPORÂNEA NA DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA (MAM/BA)

A pesquisa é sobre documentação museológica, cujo objeto de estudo são obras de arte contemporânea, sob categoria intitulada efêmera por artistas e/ou profissionais de museus, adquiridas em salões de arte realizados pelo MAM e que compõem o seu acervo. A pesquisa é realizada na instituição citada, e atualmente encontra-se em fase de pesquisa de campo no arquivo/ no núcleo da Museologia.

São discutidas no trabalho as teorias sobre documentação museológica sob uma perspectiva também da teoria museológica, os processos de documentação realizados pela instituição escolhida, e no recorte da pesquisa: as obras adquiridas em salões. Como fonte são utilizados os projetos de artistas arquivados pela instituição, documentos que no momento presente são considerados parte do registro da obra, e os catálogos, que como já afirmado, são publicações representativa para o evento, Salões de Arte, e o museu.

A análise dos projetos de artistas oferece reflexões sobre a documentação realizada pelo museu, no que tange a especificidade de obras de arte contemporânea efêmeras, compreendendo estes documentos bem como os processamentos no documentar dos profissionais: fontes de pesquisas na prática e na proposição de teorias para Museologia.

Estas análises convergem com a ideia do museu como lugar de pesquisa, e que pensar a efemeridade no museu rompe com a ideia do tangível, pois as obras documentadas não estão fisicamente disponíveis nas reservas técnicas, mais que isso, duraram apenas o tempo da sua exibição e que portanto, o que fica sobre elas são os registros, gerando questionamentos sobre as necessidades informacionais da instituição e fundamentalmente do público, e de possíveis reconstruções das obras para futuras exposições de curta e longa duração.

2.2 PROCESSOS DE PRODUÇÃO E ORGANIZAÇÃO DA INFORMAÇÃO EM ACERVOS ETNOGRÁFICOS

Fruto de questionamentos surgidos durante o desenvolvimento de projetos de pesquisa de documentação de Coleções do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, (MAFRO/UFBA), no período da graduação; a pesquisa de natureza aplicada, desenvolve-se na intersecção entre a documentação museológica e os estudos da Cultura Material em museus. Analisando à luz da Terminologia, as práticas de documentação museológica em acervos etnográficos, visa propor um processo de produção e organização da informação para acervos africanos e afro-brasileiros, a partir da decodificação de vinte e cinco esculturas da Coleção Estácio de Lima, depositadas em comodato neste museu.

Tendo, inicialmente, como campo de pesquisa a documentação museológica do MAFRO/UFBA e mais duas Instituições museológicas, a pesquisa analisa termos, a organização da informação e o modo como se dá a leitura e transposição de informação não verbal para informação semântica. Considerando que os estudos de tipologia, nomenclaturas, e formas de sistematização dos estudos da cultura material em museus se constituem em um dos desafios colocados na atualidade para os profissionais museólogos.

O desenvolvimento da pesquisa inclui a análise bibliográfica referente à teoria museológica, com foco na documentação em museus e aos Estudos da Cultura Material. As características das esculturas nos levam a realizar uma análise imagética comparativa, aplicada nos registros dos objetos, fotografias, catálogos e sites de museus, na busca por indícios que permitam inferências e associações e forneçam subsídios para a análise estilística; contribuições essenciais à decodificação das esculturas.

A temática afro recebe uma abordagem etno-estética incluindo estudos relativos à História da Arte e outros de natureza etnográfica. O processo de decodificação das esculturas leva em conta a iconografia e estratégias metodológicas da Semiótica da Cultura.

O mapeamento de práticas e tendências da área, a compilação de termos recorrentes, bem como a sistematização de algumas tipologias com base em inventários, catálogos, fichas de registro de objetos e instrumentos de controle de acervo nas Instituições citadas, significará a construção de conexões entre estas instituições e a possibilidade de esboçar um glossário de termos de uso comum, fornecendo assim, mais subsídios aos processos de documentação de acervos etnográficos.

NOTAS

[1] Isto pode ser observado na abordagem de Gonçalves: "O espaço material dos museus é constituído social e simbolicamente pelo tenso entrecruzamento de diversas relações entre grupos étnicos, classes sociais, nações, categorias profissionais, público, colecionadores, artistas, agentes do mercado de bens culturais, agentes do Estado, etc". In: GOLÇALVES, José Reginaldo S. Os museus e a representação do Brasil. Revista do Patrimônio. nº 31, 2005, p. 255.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHAGAS, Mário de Souza. Pesquisa Museológica. Mast Colloquia. Vol 7. Rio de Janeiro: Mast, 2005.

GOLÇALVES, José Reginaldo S. Os museus e a cidade. In:_____. Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e Centros Culturais, 2007.

GOLÇALVES, José Reginaldo S. Os museus e a representação do Brasil. Revista do Patrimônio. n 31, 2005.

MENSCH, Peter van. Museological Research. ISS 21 (1992).

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). São Paulo, 1981.

SOFKA, Vinos. A pesquisa no museu e sobre o museu. Revista Museologia e Patrimônio. vol II. n.1 – jan/jun 2009.

APROXIMAÇÕES ENTRE MUSEOLOGIA E LITERATURA

Ana Luiza Rocha do Valle
analuizarv@usp.br

Os pontos de convergência entre Literatura, Museus e Museologia, embora ainda pouco estudados, são muitos. O que se propõe aqui é resgatar um papel comum a essas três instâncias: o papel social, transformador e humanizador. De um lado, uma Museologia que se propõe nova e social desde a década de 1970; de outro, uma Literatura que abre mão da sacralidade desde o modernismo europeu do século XIX. Apresenta-se, por fim, uma das possibilidades de conjugação entre dois campos tão próximos: o estudo dos e o trabalho nos museus literários. Comentamos, então, a problemática das diversas tipologias envolvidas na configuração de um Museu de Literatura e os desafios com relação à musealização desse patrimônio imaterial.

Palavras-chave: Comunicação Museológica, Literatura em Museus, Museus Literários, Museus Casas de Literatura.

1. INTRODUÇÃO

Em suas origens clássicas – etimológica e mitológica – a ideia de museu sempre esteve intimamente relacionada àquela de literatura. O *mouseíon* grego, origem da palavra, era o templo das nove musas, filhas de Zeus e Mnemósine, e identificava-se como local privilegiado para o pensamento artístico, científico, filosófico (SUANO, 1986). Dentre as nove divindades, a maioria apresenta relação direta ou indireta com o universo literário (Calíope, da poesia épica; Clio da poesia histórica; Euterpe, da poesia lírica, por exemplo).

No entanto, a despeito das relações originais, a literatura não é, de modo geral, significativamente explorada nos acervos e práticas dos museus atuais, sendo um elemento de difícil musealização, inclusive nos chamados museus literários. Ela também não está entre os assuntos mais frequentes quando se discute museologia e suas disciplinas fronteiriças, se tomamos como referência os diversos temas de eventos que geraram os números da publicação ISS[1] (ICOFOM Study Series) desde 1983 até 2004.

Não se pode afirmar, por outro lado, que a Literatura esteja excluída dos cenários museal e museológico, dada a existência de uma tipologia de museus literários, de associações dedicadas a estudos sobre ela em diversos países[2], e de um Comitê Internacional de Museus Literários no ICOM (ICLM, criado em 1977). Consideramos, porém, que não é a existência de instituições e pesquisadores na interface museu e literatura que justifica a relação entre as duas áreas, mas o inverso.

Sendo ambas formas de representação do mundo e fortemente ligadas a valores simbólicos, seus pontos de convergência são vários, o que despertou o interesse de pesquisadores e a conformação das instituições supramencionadas. Trataremos aqui da conexão a partir do papel social e humanizador abordado, ao longo dos anos, tanto por teóricos da literatura quanto da museologia.

A seguir, apresentaremos alguns desafios da apropriação da Literatura pelos museus.

2. MUSEOLOGIA, LITERATURA E HUMANIZAÇÃO

Os museus nem sempre foram abertos ao público e preocupados com o desenvolvimento, a educação e o deleite da sociedade como consta – entre outras características – em sua mais recente conceituação pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM, 2001).

Por outro lado, desde que começou a haver estudos mais formalizados na configuração da disciplina Museologia[3] , surgiram discussões a respeito da relação entre o museu e o público e defendeu-se progressivamente a importância deste último na constituição do campo. Nome importante na área, tanto nacional quanto internacionalmente, Waldisa Rússio Camargo Guarnieri trouxe, em 1981, um conceito de museologia que já colocava a *relação* entre homem e objeto como primordial nos estudos museológicos, em se tratando do contexto do museu (GUARNIERI, 2010).

É principalmente com o surgimento da chamada Nova Museologia que essa relação ganha destaque e o papel social, educacional e, portanto, transformador dos museus vem à tona, como comenta Marília Xavier Cury (2005, p. 63, grifo nosso em itálico):

> *(...) o que se denomina "nova museologia" que, na realidade, não é uma outra em contraste com a antiga, mas sim um modelo metodológico de interação entre o patrimônio cultural e a sociedade. Nesse modelo, o público é agente das ações de preservação e comunicação patrimonial e o processo é tomado como educacional, por ser transformador.*

O processo transformador de que fala Cury também pode ser identificado na Literatura, mais especificamente a partir do modernismo francês, marcado pela poesia de Charles Baudelaire, que influenciou escritores de muitos outros países e épocas.

Na antiguidade clássica, considerando como referências principais os textos originários da mitologia grega, como a Ilíada e a Odisséia, existia a figura do *aedo*, o poeta que cantava as aventuras da narrativa. Colocado como alguém que possuía dons além do natural e, por vezes, como porta-voz do que teriam a dizer os deuses, o *aedo* foi o predecessor de toda uma tradição literária firmada sobre considerável distância entre quem produz a literatura e quem a recebe.

Em termos de historiografia da literatura ocidental, é no modernismo europeu do século XIX, com contribuição muito expressiva de Charles Baudelaire, que surge um poeta – e com ele uma literatura – mais próximos do leitor comum e mais preocupados com ele. No poema *Perda de Auréola (Perte d'Auréole)* o poeta não só perde, literalmente, a auréola, como revela não ter nenhuma intenção de recuperá-la, por pretender permanecer entre os homens comuns. Esse texto de Baudelaire é tido pela crítica como um marco para a modernidade e a poesia.

Começa a haver, a partir de então, uma literatura que permite palavras e cenas do cotidiano e que, não tendo mais auréola, não tem necessariamente a missão de edificar. Como esclarece

Antônio Cândido, no entanto, não edificar não significa não transformar: "(...) ela não corrompe nem edifica, mas trazendo livremente em si o que chamamos bem e o que chamamos mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver" (CÂNDIDO, 2002).

Acreditamos que esse processo, que se dá na literatura do século XIX, ocorre de modo similar nos museus do século XX. O museu perde seu *status* de templo dedicado mais às musas do que aos homens (SUANO, 1986) e passa a ser, entre outras atribuições, espaço de construção da experiência do público (CURY, 2005a).

Por um lado, a mudança de pensamento é muito positiva nas duas áreas, por passar a incluir um público maior e preocupar-se mais incisivamente com a transformação desses visitantes e leitores. Por outro, museólogos e literatos precisaram lidar com uma dificuldade muito semelhante: a relação com o mercado. Entre a consciência da modernidade e a melancolia pela perda de certos valores da antiguidade clássica, Baudelaire é um dos primeiros poetas e compreender sua obra como mercadoria e a tratar da desvalorização mercadológica do escritor de literatura. Entre os estudiosos da museologia, por sua vez,

> *Passa-se a empregar expressões como 'museu-mercado' e 'indústria museística', as coleções tornam-se 'capital ativo' (...) Esse quadro inclui preocupação frequente com a captação de público – meta a ser atingida (...). (CERÁVOLO, 2004, p. 247)*

Vê-se aqui que protagonistas da literatura e da museologia enfrentam um paradoxo comum a diversas artes e áreas do conhecimento desde a modernidade até os dias atuais. Tratam-se, ao mesmo tempo, de uma reformulação do pensamento rumo a proposições mais humanas e próximas do público, e de um contexto de capitalismo exacerbado que ameaça justamente o que se propõe de criativo, reorganizador e humanizador.

O desafio das instituições museais é adequar-se a determinadas transformações de cunho político-econômico sem se despirem de suas funções sociais e transformadoras. Aposta-se, para tanto, no valor simbólico mais do que nos objetos em si: o foco passa a ser composto também pelas ideias, pela transmissão de informação, que não se materializa necessariamente na tridimensionalidade (CERÁVOLO, 2004). Compreendemos essa expansão do conceito de objeto museal – aqui compreendendo a intangibilidade – como extremamente positiva para a literatura e os museus que a abrigam, inclusive os chamados museus literários.

3. MUSEOLOGIA E LITERATURA: DESAFIOS E TIPOLOGIAS

A própria definição da tipologia Museus Literários ainda não é clara e pode ser considerada em desenvolvimento. A expressão museu literário é recorrente na bibliografia (ao menos em português, inglês, francês, espanhol e italiano: *Literary Museums, Musées Littéraires, Museos Literarios e Musei Letterari)* e consta do nome do Comitê Internacional de Museus Literários do ICOM (ICLM).

Contudo, não localizamos na bibliografia da área ou mesmo nos documentos disponibilizados pelo ICLM, um conceito oficial ou consensual do que caracteriza um Museu Literário.

No guia *Museus Literários no Brasil* (SPINELLI, 2009, p.7), fica clara a quantidade de tipologias que se misturam quando se trata de acervos relacionados à Literatura, nem sempre pertencentes a instituições museológicas:

> *As instituições que preservam e difundem os testemunhos da vida e da obra dos escritores são tipologicamente conceituadas como museus de literatura, Casas-museu, memoriais de escritores ou simplesmente acervos literários; estes últimos ligados a bibliotecas e arquivos de universidades, fundações, bancos, etc.*

Além das possibilidades levantadas por Spinelli – dentre as quais não figura o Museu Literário, embora esse seja parte do título de sua obra – pode-se pensar ainda em museu monográfico, biográfico, e nas exposições temáticas sobre literatura que ocorrem em museus não literários, bibliotecas, galerias e centros culturais.

Considerando-se o que é abordado por estudiosos da área, bem como publicações dos próprios museus, é possível que a instituição pertença a diversas categorias a um só tempo. O Museu Casa Guilherme de Almeida, de São Paulo, por exemplo, está apresentado em seu *website* como um "museu-casa biográfico e literário" (CASA GUILHERME DE ALMEIDA, 2014).

A relação da maioria dos museus literários com a tipologia dos biográficos ou monográficos se deve ao fato de que muitos deles são também, como no exemplo citado, museus casas. Na obra *A Literatura no Museu* (REIS, 2013), ainda que não se proponha um conceito específico para a tipologia, indicam-se caminhos e procedimentos que não podem ser ignorados. Embora a relação com a biografia dos escritores seja muitas vezes evidente e até mesmo inevitável, consideramos importante ir além dela. O que se entende aqui por Museu Literário é o museu que contenha e trabalhe a literatura tal como explica Reis (2013, p.35):

> *Levar a literatura para o museu não significa armazenar e expor objetos emblemáticos ou pessoais dos escritores. Pode também ser isso, mas é mais do que tudo estudar as produções literárias, associá-las às biografias e oferecer à sociedade leituras qualificadas das obras e dos contextos literários componentes dos acervos museais.*

Além dos desafios próprios aos museus casas de personalidades não literárias, como, por exemplo, o Museu Casa de Portinari (Brodowski, SP) e o Museu da Casa Brasileira (São Paulo, SP), as instituições vinculadas à literatura precisam, ainda, preocupar-se com todo um universo literário, como mencionado por Reis. Parece-nos que a maior dificuldade está no campo das exposições, dado o caráter imaterial da Literatura, como indica Bettina Di Salvo (2014, grifos nossos em itálico)

> *Quando si espone la letteratura si va in contro a due problematiche principale, ovvero, l'impossibilità di mostrare l'essenza della letteratura e l'impossibilità di esporre integralmente un documento bibliografico (...) Un visitatore non si reca presso una casa-museo per leggere un'opera letteraria (...) ma vi andrà quasi certamente con l'intento di conoscere quella entità astratta che è la letteratura.*

Ainda que consideremos difícil a missão de expor a essência da literatura, como mencionado por Di Salvo, cabe questionar a ideia de impossibilidade. Reis (2013) propõe, como fundamento para boas exposições literárias, que características específicas da Literatura estejam presentes desde os processos de catalogação e pesquisa. Para tanto, apresenta um modelo de planilha museológica que contenha, nos campos reservados ao *Histórico* e às *Observações* sobre a peça, indicações claras dos textos literários a que se referem (e, no caso de textos curtos e de relações diretas com o objeto, a autora defende até a inclusão integral deles no campo *Histórico*).

Por melhor que seja sua estrutura inicial, uma planilha museológica só será bem preenchida se houver um trabalho sério e bem fundamentado de pesquisa. E, no caso dos museus cujo centro é a Literatura, também na pesquisa ela deve ser central.

> *Quando (...) um determinado escritor é contemplado pela criação de um museu que perpetuará a memória de sua vida e obra, a literatura deve estar presente em todos os atos e atividades componentes dessa musealização: na pesquisa, na catalogação, na exposição. (...) Será pelo viés da literatura que a sua biografia será observada e descrita, porque terá sido à literatura que ela serviu. (REIS, 2013, p. 174)*

Acrescentaríamos ainda, à observação de Reis, os atos e atividades de educação. Como bom exemplo de pesquisa em Museus Literários – não apenas para exposições, mas pesquisa institucional contínua, como proposto por Meneses (2002) – cabe citar um caso brasileiro. Mencionado anteriormente, o Museu Casa Guilherme de Almeida tem diversas frentes e formas de pesquisa acerca da vida e, principalmente, da obra de Guilherme de Almeida, bem como de assuntos que lhe são caros, como a tradução e a revolução constitucionalista de 1932.

Com vasta programação cultural aberta ao público, o Museu conta com um Centro de Estudos de Tradução Literária, um Grupo de Pesquisa e Análise da Obra de Guilherme de Almeida, os quais organizam eventos como o Encontro de Tradutores e a Semana Guilherme de Almeida. Como canais de difusão, há os cursos e oficinas oferecidos ao público, além de publicações impressas e uma revista online.

Em museus como a Casa Guilherme de Almeida, em que já se pesquisa e se comunica sob a ótica literária, o próximo passo é investigar formas possíveis de comunicação das descobertas não só por meio de publicações e ações educativas, mas também sob a linguagem museográfica.

Acreditamos que um dos desafios atuais da pesquisa na área dos museus literários seja, en-

tão, o de analisar exposições existentes e propor alternativas. Questionamos, assim, a chamada impossibilidade de expor a essência da literatura e trazemos um novo objetivo para a discussão. Trata-se de construir, por meio da linguagem museográfica e dos objetos museológicos ligados ao universo literário, a transformação social e humanizadora de visitantes e leitores que une, nos museus literários e fora deles, museologia, museus e literatura.

NOTAS

[1] A importância dos ISS para a conformação do campo museológico é citada por Suely Cerávolo (2004, p. 328): "No interior desse processo de construção da área [museológica] é que a série ICOFOM Study Series (ISS) torna-se, com a finalização da MuWoP-DoTraM, o veículo de difusão dos temas debatidos entre os pares, indicando os rumos do que Mathilde Bellaigue denomina 'campo museológico', delineado por um temário ajustado aos pontos de vista do comitê, ainda segundo esta autora, ou seja, balizado por uma dada concepção de Museologia".

[2] Entre outros: Fédération des Maisons d'Écrivain et du Patrimoine Littéraire, França; Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten, Alemanha; LitHouses – Literary Homes and Museums of Great Britain, Inglaterra; Asociación de Casas-Museo y Fundaciones de Escritores, Espanha.

[3] Tome-se como referência a criação do ICOFOM, em 1977.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa &. Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

CÂNDIDO, Antônio. A literatura e a formação do homem. In: DANTAS, Vinícius (org) Textos de Intervenção. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2002.

CASA GUILHERME DE ALMEIDA. Disponível em: http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/museu/acervo-arquivistico.php. Acesso em: 29 ago 2014.

CERÁVOLO, Suely. Delineamentos para uma teoria da Museologia. In: Anais do Museu Paulista. São Paulo, v.12, p. 237-268, jan/dez 2004.

CURY, Marília Xavier. Exposição: concepção, montagem e avaliação. São Paulo, Annablume, 2005.

CURY, Marília Xavier. Museologia: marcos referenciais. In: Cadernos do CEOM, ano 18, n. 21. Chapecó: Unichapecó, 2005a.

DI SALVO, Bettina. La casa di un scrittore: forme espositive. In: International Tour Director Bet-

tina Di Salvo. Disponível em: bettinadisalvo.wordpress.com. Acesso em: 25 ago 2014.
GUARNIERI, Waldisa Russio Camargo. A interdisciplinaridade em Museologia. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria do Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.
ICOM. Definição de museu do Comitê Internacional de Museus. In: IBRAM. Portal do Instituto Brasileiro de Museus. Brasília, 2001. Disponível em: http://www.museus.gov.br/museu/. Acesso em: 30 nov. 2013.
LÓPEZ SÁENZ, Virginia. Museos literarios del mundo: un breve repaso al estado de la cuestión. In: Revista de Museología: Publicación científica al servicio de la comunidad museológica, n. 38, 2007, p. 89-99.
MENESES, Ulpiano Bezerra de. O museu e o problema do conhecimento. In: Anais do IV Seminário sobre Museus-Casas: Pesquisa e documentação. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002, p.17-48.
REIS, Cláudia Barbosa. A Literatura no Museu. Rio de Janeiro: Cassará, 2013.
SPINELLI, Teniza. Museus Literários no Brasil. História, Idéias e Guia de Acervos. Porto Alegre: ALFRS/Evangraf/Plátano, 2009.
SUANO, Marlene. O que é Museu? [Coleção Primeiros Passos]. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

UM PARALELO ENTRE BIBLIOTECAS E MUSEUS: ESPAÇOS FÍSICOS DE DISCURSOS E LEITURAS.

Zita Rosane Possamai
zitapossamai@gmail.com

Patrícia Berg
patricia1436@hotmail.com

O texto tem como foco o paralelo entre bibliotecas e museus, a partir de uma aproximação acerca do histórico de práticas e características que os aproximam. Nesse sentido, procura demonstrar que ambos sofreram mudanças ao longo da história, com o intuito de socializar e democratizar o conhecimento. A pesquisa ressalta o advento da informatização de acervos como recurso de construção e apropriação de conhecimento. Ao final, embasado nos estudos de Roger Chartier sobre as transformações ocorridas com os suportes e as práticas de leituras, debate a possibilidade de aproximar a biblioteca de um fazer em que estejam presentes os processos museais compreendidos com ações educativas.

Palavras-chave: Museu, Biblioteca, Apropriações, Educação.

Roger Chartier (2002), em Os Desafios da Escrita, faz um importante estudo observando, na longa duração, as transformações ocorridas com os suportes de textos e as práticas de leitura, culminando com o livro eletrônico e seus efeitos, segundo o autor ainda não todos revelados, quanto à apropriação de conhecimento.

Se a escrita e a socialização do saber através dos livros contribuíram imensuravelmente na produção do conhecimento e no desenvolvimento humano, as bibliotecas trataram de proteger e preservar parte dessa produção, assim como os museus contribuíram para a preservação de seu modo de viver e agir, incluindo indícios das transformações motivadas e ocasionadas por este saber. E o fizeram em diferentes estágios da história, com características diferenciadas, iniciando pelo templo das musas, evoluindo com o passar do tempo, até chegar à instituição contemporânea, cuja definição é:

> *"uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno, para educação e deleite da sociedade". (ICOM,2001)*

Em relação às bibliotecas, que primeiramente eram de caráter restritivo com acesso exclusivo para monges da igreja católica, os quais gozavam do direito e dever de salvaguarda dos livros, essas também sofreram transformações importantes até obter o status de fornecedora de conhecimento. Com a chegada das Bibliotecas Universitárias, aumenta-se o conteúdo temático para além apenas da religiosidade. Porém, esse espaço permanece carregado de caráter sagrado, uma vez que a leitura ainda era para poucos, e será esse caráter de sagrado que vai impor o silêncio em seus espaços como meio de demonstração de poder e imponência.

Se olharmos para os museus, estes também, por muito tempo, e muitos ainda nos dias atuais, conservam-se como templos de preservação da cultura de determinados segmentos sociais, pouco contribuindo para a reflexão e a transformação da sociedade. Por serem considerados lugares sagrados que legitimam saberes, a eles também foi imposto um código de silêncio aos visitantes, como meio de também se mostrar imponente.

Acompanhando o ser humano em sua evolução, não conseguiremos separar duas ações que estão presentes em todas as fases de sua vida. Uma é a educação, e nesse processo estão inseridas todas as grandes invenções para ajudá-lo a aprender e construir conhecimento; a outra é o movimento de preservação de seus saberes e fazeres. Estas ações passam quase que obrigatoriamente por duas importantes instituições: as bibliotecas e os museus.

Desta forma, Bibliotecas e Museus possuem um histórico de práticas e características que os aproximam, fazendo com que as mudanças e a inovação tecnológica, acompanhada das mutações da cultura escrita, lhes imponham um novo ritmo e um novo olhar para o seu fazer cotidiano.

As bibliotecas e os museus são espaços privilegiados de construção e apropriação de conhecimento, bem como de preparação através de uma educação transformadora, que privilegie a sociabilidade e a troca de saberes. Nas bibliotecas temos o saber expresso em diferentes estilos e gêneros, para diferentes leitores segundo seus interesses e em seus diferentes estágios de capacidade de apreensão do escrito.

Nos museus, o mérito está na capacidade de construção de representações do passado através de artefatos que contam, por meio de uma narrativa, um determinado modo de ser e agir de uma sociedade em um dado momento histórico, expondo sua cultura, sua memória e sua história.

O Contato do público com os artefatos das bibliotecas dar-se-á de forma diferenciada com os dos museus. A experiência do museu proporciona um conhecimento direto com o espaço, coisas, imagens, enquanto na biblioteca o livro deixa tudo para a imaginação do leitor. Por outro lado, coisas, imagens, objetos não nos instigam a imaginar? E alguns livros com textos que buscam o esgotamento de argumentos, ou não permitem "a identificação dos efeitos estéticos e intelectuais dos significados produzidos pelas formas textuais", (CHARTIER, 2002, p.37) não limitam as expectativas de compreensão, diminuindo a capacidade de criar e inventar? Se a leitura nos permite viajar para outro tempo ou espaço, o Museu por sua vez cria pontes entre o concreto e o imaginário.

Uma biblioteca disponibiliza aos leitores diversos discursos, respaldados por diferentes ideologias, pautando interesses oficiais, conservadores ou não, inovadores, científicos, estéticos, ficcionais, etc. Já um museu não disponibiliza todo o seu acervo, variado e diversificado, sem que seja acompanhado de um discurso e organizado numa exposição que nos permite perguntar: o que

está em primeiro lugar, o objeto ou o discurso? São os objetos materiais e imateriais que definem o discurso ou há um discurso preliminar que decide pelos objetos que serão expostos?

De acordo com Camilo de Vaconcellos (2007):

> *As exposições museológicas não se constituem em uma articulação de objetos simplesmente reunidos de forma aleatória. A própria maneira de estruturação dos objetos em um cenário e da utilização da linguagem de apoio (mapas, maquetes, fotos, legendas, cenários, etc.) compõe a estrutura museológica de uma exposição com uma intenção deliberada, apresentando uma mensagem ou várias mensagens e, desta forma, articulando e instituindo um discurso que inclui posicionamentos ideológicos muito definidos. (VASCONCELLOS, 2007, p.82).*

Assim como o acervo de uma biblioteca é apresentado em diversos suportes, o museu também apresenta seu acervo e seu discurso através de suportes diferenciados, conforme o espaço, o tempo e a tecnologia disponíveis. Um suporte precisa estimular o leitor para que ele possa discernir- ou entrever- sobre a história construída fazendo-o perceber os silêncios e as ausências de registros como uma forma de contar a história, também, através do esquecimento. Os recortes, os esquecimentos, levam em conta apenas uma visão de mundo, ou seja, daquele que narra. Narramos aquilo que acreditamos ser compreensível à luz de nossa cultura e não da do outro.

Aquele a quem é permitido produzir o discurso o faz a partir de uma inscrição em um campo específico que o legitima para tal. Segundo Michel Foucault (1970), a instituição está refletida nos discursos, tornando-os solenes, impondo formas ritualizadas. Na mesma ótica, o suporte no qual se realiza o discurso é também carregado de legitimação, como por exemplo, o livro didático, em que o discurso sofre controles de hierarquização e de distribuição, sendo o suporte inibidor de proliferações indesejadas.

Bibliotecas e Museus são vistos como templos de construção de verdades e saberes. E o são pela forma como os livros e as exposições estabelecem a demonstração de suas fontes, pelo modo como organizam a argumentação e estipulam seus critérios de provas. Tanto as bibliotecas como os museus utilizam essa hierarquização e os procedimentos narrativos, dotando-os de uma identidade que lhes impõem autoridade para discursar.

Chartier (2012), em sua aula inaugural no Collège de France vai assinalar uma acepção para o conceito de cultura, provisório como ele mesmo descreve, da qual compartilhamos:

> *o que articula as produções simbólicas e as experiências estéticas subtraídas das emergências do cotidiano com as linguagens, os rituais e os comportamentos graças aos quais uma comunidade vive e pensa sua relação com o mundo, com os outros e consigo mesma. (CHARTIER, 2012,p.261)*

A forma de expor a cultura, a memória e a história de um povo em um museu precisa,

necessariamente, articular esses três elementos de modo a ter a possibilidade de transformar-se (dependendo de sua identidade), um observatório privilegiado da vida cotidiana, por meio de uma teia de relações amparada pela pesquisa oral, documental e historiográfica.

As Bibliotecas, assim como os Museus, passaram por algumas mudanças, não só porque se construiu um novo modelo de homem e de sociedade, mas porque este passa a *ler* o mundo de forma diferenciada. Essa releitura dar-se-á a partir de uma maior acessibilidade a novos conhecimentos, seja pela maior produção e oferta de textos e livros, seja pelo aumento no número de Museus e a diversificação em suas tipologias.

Ao olharmos para o passado e refletirmos sobre esses espaços, constatamos que o homem, desde a época das cavernas, já escrevia em pedras como meio de contar sua história e expor sua cultura. Registrava ali, através de símbolos, modos e costumes a sua era. A necessidade de se comunicar e de transmitir seus conhecimentos fez com que surgisse a escrita. É inegável que este meio de comunicação foi sua grande invenção. Contudo, a grande revolução dar-se-ia com a invenção de Gutenberg, a qual "transfigurará a relação com a cultura escrita" (CHARTIER, 1998, p.7). Com a nova forma de produção e de circulação, aumenta o número de leitores, não só pelas estratégias usadas para obtenção de maior acesso, mas também pela facilidade do manuseio destes, uma vez alterados seus tamanhos e com isso os novos suportes oferecidos trouxeram não só economicidade, mas também praticidade na leitura.

Ainda, segundo Chartier (1998):

> *o historiador deve poder vincular, em um mesmo projeto, o estudo da produção, da transmissão e da apropriação dos textos, para entender os processos dados, como a própria produção e a apropriação inventiva da obra que cada ouvinte produz de texto que recebe. (CHARTIER, 1998, p18)*

Podemos aplicar a mesma perspectiva para o estudo no campo dos museus, uma vez que a história quando contada por meio de objetos também favorece a uma leitura carregada de sentido para o espectador, levando-o a apropriação da história exposta.

Com o advento da informática, os livros, os objetos e os diversos discursos passaram a ser oferecidos em um suporte tela, por meios eletrônicos, disponíveis em qualquer espaço, em qualquer tempo ou simultaneamente de forma virtual. Não é preciso sair de casa para ir a uma biblioteca ou a um museu, mudando assim os significados atribuídos a esses espaços. Mas, quem legitima a autoridade das diversas informações, reflexões e imagens que são disponibilizados na internet? O site de uma instituição oficial? O portal de uma reconhecida organização governamental? Como avaliar a idoneidade de um blog?

Com essas mudanças outras revoluções, segundo Chartier (2002), acontecem simultaneamente: técnicas de produção, suporte escrito e as práticas de leitura. O leitor passa a ter outras

características e vê transformada sua noção de contexto, assim como a continuidade de leitura. Começa a ter o direito de intervir no texto, alterando-o no sentido e realizando várias leituras simultaneamente com o auxílio dos hipertextos.

O texto puramente discursivo - ilustrado ou não - e as bibliotecas, importantes fontes de pesquisa, chegaram às redes antes dos museus. Os museus tiveram que passar por uma transformação histórica na sua compreensão e missão, o que aconteceu ao longo de vários anos através de encontros e seminários promovidos pelo ICOM[1] até a reformulação do conceito de museu, que passou a ser pensado de forma integral, não mais preso ao artefato, mas ligado a um emaranhado de relações entre o homem, o meio e o saber construído com vistas a buscar uma sociedade mais igualitária e, por consequência, mais justa.

Segundo Mário Chagas:

> *Dirigir-se ao passado, sem nenhuma perspectiva de mudança, implica a comemoração da ordem estabelecida, a afirmação da ordem jurídica, dos valores culturais dados, da verdade cientifica imposta, a repetição do conhecimento. (CHAGAS, 2002.p.46).*

Em outra direção, Zita Possamai (2010.p.38) propõe, com uma visão ampliada e generosa, que o Museu seja um agente de escuta da sociedade, pois desta forma "o museu permite-se ouvir outras vozes, que não são do corpo técnico, da sua direção, de seus mantenedores, ou de seus patrocinadores", propondo não só o abrir das portas, mas o acolhimento da comunidade a quem se dirige, chamando atenção para as tomadas de decisões destes organismos.

Contudo, olhar para trás - ver as mudanças que as alterações dos suportes significaram para a cultura escrita e para os formatos de livros – é reconhecer que o leitor torna-se um pouco coautor do texto eletrônico; assim como olhar para as transformações ocorridas no espaço museu, quando a construção passa a se dar também a partir do olhar da comunidade e pela própria comunidade, nos remete a uma reflexão acerca do papel das bibliotecas e dos museus nestas profundas mutações da cultura escrita, como sugere Chartier.

Os museus e as bibliotecas, tradicionais espaços de sociabilidade e intercâmbio de ideias, silenciosas por exigência, intrinsecamente contraditórios por possibilitarem comunicação, ação e reação, mas no silêncio, reunindo o indivíduo presente e o outro ausente, mas representado na obra ou no objeto, saem de si, abrem-se para irem ao encontro do público leitor, transfigurados.

A biblioteca se apropria da rede e deixa atrás de si o silêncio dos corredores vetustos para configurar-se em corredores virtuais da rede, com objetivos diversos e entre eles, pode estar o socializar e o democratizar o conhecimento. Os museus abrem portas e janelas e dão-se conta que o conhecimento está nas ruas, pertence ao povo que ruidosamente circula nas calçadas, que canta, dança e realiza rituais mais diversos. Patrimônio histórico e acervo de museus não se limitam a objetos, a discursos ou a histórias oficiais e dos vencedores, pois o patrimônio histórico de um

povo também é imaterial, está em toda parte e desafia quem quer capturá-lo e engessá-lo num espaço e num tempo.

Biblioteca e museu, aparentemente, seguem tendências diversas. O museu se reconfigura e chama a si ações contemporâneas de sociabilidade, de diálogo, de transformação e de inclusão através de múltiplos discursos e muitos ruídos. As bibliotecas, outrora movimentadas e silenciosas, agora tendem a ficar, também, vazias e seus prédios reservas técnicas da produção literária, filosófica, cientifica, histórica, etc., da humanidade.

Chartier, em seu texto Morte ou Transfiguração do Leitor, (2002, p.121) chama a atenção para o papel das bibliotecas, questionando em qual novo modelo poderia a biblioteca inspirar-se ou buscar meios de não apenas conservar os livros que estão ameaçados com iniciativas de conservação eletrônica de textos, com o perigo iminente da destruição dos acervos, mas também trazer a discussão coletiva através da sociabilidade e da fala para uma observação e tomada de posicionamento sobre:

> *os efeitos que a disseminação eletrônica dos discursos terá sobre a definição conceitual e a realidade social do espaço público, no qual permutam as informações e em que se constroem saberes (cf.Nunberg, 1993, in CHARTIER,2002, p.123.).*

Aqui retomo o paralelo museu e biblioteca, pois um dos perigos da tela é a exacerbação dos particularismos de um lado e a possível hegemonia cultural do outro, o mesmo modelo do qual o movimento dos museus tem buscado um distanciamento ao longo dos anos, em que profissionais se mobilizavam para a criação de museus mais democráticos e que pudessem abarcar a história daqueles ausentes nos grandes museus. Buscava-se a história não oficial para transformar práticas de leitura de mundo, na busca de uma transformação da função histórica e também social dos Museus.

Assim como os livros, os Museus utilizam-se de diferentes suportes e estratégias para transmissão de seus textos e discursos, através de exposições museológicas e são afetados a partir dos suportes a que determinados textos e discursos são dados a ler.

Quando Chartier, em entrevista à Revista de História, (2012), coloca a necessidade de reformulação das bibliotecas, o faz numa perspectiva histórica a partir do conceito de leitura, entendendo leitura como *um processo de apropriação de texto, texto incorporado, transformado pelo indivíduo em algo que dá sentido à sua relação com o mundo*".

Se ao escrevermos nosso alvo é o leitor, e no caso dos museus é seu público e seu entorno, e se os dois, texto/exposição, só adquirem significado através do leitor/público ou comunidade, e com apropriação de sentidos quando lidos em diferentes espaços e suportes, não podemos esquecer as artimanhas e armadilhas construídas pela história que muitas vezes nos levam a esquecer de histórias e a negligenciar memórias, levando-nos ao esquecimento de pessoas e grupos

sociais, como se esses não fizessem parte da história ou, dizendo de outra forma, não fossem esses sujeitos fazedores de história.

Chartier (1998), em relação às interpretações que podem ser feitas por um leitor, coloca:

> *A tarefa do historiador é então, a de reconstruir as variações que diferenciam os "espaços legíveis" – isto é, os textos nas suas formas discursivas e materiais – e as que governam as circunstâncias de sua "efetuação" – ou seja, as leituras compreendidas como práticas concretas e como procedimentos de interpretação (CHARTIER, 1998, p.12)*

Se, em relação aos livros, é dito que não existem textos neutros, o mesmo é valido, como coloca Vasconcellos (2010), para as exposições, que segundo o autor não possuem neutralidade.

De acordo com Chartier (1998):

> *É preciso levar em conta que as formas produzem sentidos e que um texto, estável, por extenso, passa a investir-se de uma significação e de um status inéditos, tão logo se modifiquem os dispositivos que convidam a sua interpretação (1998, p.13)*

Pois, segundo o mesmo autor, "a leitura é prática encarnada em gestos, em espaços, em hábitos" (idem, p.13).

Sendo assim, na retrospectiva da história dos museus, assim como das bibliotecas, também é verdade que houve momentos em que se buscava uma hegemonia no modelo a ser seguido para a instituição museu. Porém, de acordo com o autor (2002, p.13), quando expressa a inutilidade da busca de um idioma universal para a comunicação em rede, lembrando que o mundo é construído pela diversidade de lugares, coisas, indivíduos e línguas, ou seja, por diversidade de culturas e de práticas, olhemos para o Museu como espaço de leituras e interpretações de diferentes discursos e não um único, o qual eliminaria as diferentes práticas museológicas, perdendo-se histórias, apagando-se memórias.

Aqui uma reflexão proposta por Chartier: uma das tarefas essenciais das bibliotecas é coletar, recensear e tornar acessíveis os objetos escritos no passado. Faz essa colocação pelas iniciativas contemporâneas de conservação eletrônica de todos os textos, o que traduziria em esquecimento e destruição de acervos, mas também por suscitar a discussão para a produção do conhecimento feita no coletivo.

Se as bibliotecas contemporâneas convivem com a inexorabilidade do advento do hipertexto, por outro lado, os museus nunca foram antes tão visitados na sua história. Essa peregrinação aos museus e aos lugares encarnados de história pode sugerir a busca pela tangibilidade consagrada em espaços, imagens e artefatos para além do virtual? E quando o suporte tecnológico invade esses templos tradicionalmente exclusivos à materialidade nas múltiplas formas expositivas que cessam de existir ao apagar das luzes? A despeito dessas novas formas expográficas calcadas na

interação tecnológica e que nem sempre respondem às particularidades museológicas, o acesso virtual ao texto não permite o acesso ao suporte, encarnado de historicidade; assim como o acesso aos repertórios de obras de arte do mundo todo em gigantescos ambientes da internet não substitui um único contato e experiência com uma obra de arte no espaço de um museu. Ao mesmo tempo em que se apresenta o desafio da sociabilidade perdida no passado, é preciso reconhecer sua existência e suas características diferenciadas no presente. O que falta e nos é desafiador, segundo Chartier, é criar estratégias em direção a uma discussão sobre o que fazer com esse saber e com esse novo modo de agir, construído coletivamente, de maneira a ampliar a responsabilidade de todos para com essas transformações.

Aproximar a biblioteca de um fazer em que estejam presentes os processos museais compreendidos com ações educativas é optar por uma redefinição deste espaço, ancorando-o na ação e na reflexão, formador de sujeitos questionadores e históricos que possam ver como agentes do meio social em que atuam, seja ele no formato virtual ou no presencial.

Diante desta perspectiva, pode-se defender que discursos museológicos em diferentes espaços permitem diferentes práticas e infinitas apropriações, podendo distanciar-se de imitações e aproximar-se de inimagináveis invenções. Nessa perspectiva, faz-se importante, muito mais que a simples defesa pela criação de novas tipologias de museus, que por si só, não garantem a liberdade da complexidade de articulações entre diferenças sociais e práticas culturais, mas antes buscar-se a garantia de participação de diferentes sujeitos na construção dos discursos e nas formas que esses são dados a ler.

NOTAS

[1] ICOM- Conselho Internacional de Museus

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHAGAS, Mário. Memória e Poder: dois movimentos. Cadernos de Sociomuseologia nº 19, p.46- revistas.lusofona.pt > Início > v. 19, n. 19 (2002)

CHARTIER, Roger. A ordem dos livros, (Brasília, UnB, 1998)

CHARTIER, Roger. Os Desafios da Escrita. Tradução de Fúlvia M.L. São Paulo: Editora UNESP; 2002.

CHARTIER, Roger. Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CHARTIER, Roger. Escutar os Mortos Com os Olhos. Tradução Jean Briant, na

(Revista Estudos Avançados do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, vol. 24, n.69, 2010, pp. 6-30.)

CHARTIER, Roger. A Aventura do Livro Do Leitor ao Navegador. Tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. Editora UNESP. 1998

FOUCALT,Michel. A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, 1970, Michael Foucault, tradução Laura Fraga Sampaio- 22.ed. – São Paulo: Edições Loyola, 2012.

POSSAMAI, Zita Rosane – Museu na cidade: um agente de mudança social e desenvolvimento? Museologia e Patrimônio- v.3 n.2 – jul/dez de 2010

HTTP://revistamuseologiaepatrimônio.mast.br

SOUTO, Valdir José Morigi e Luzane Ruscher Souto. Entre o Passado e o Presente: As Visões de Biblioteca no Mundo Contemporâneo. http://revista.acbsc.org.br/index.php/racb/article/viewArticle/432/551- visitado em 07/07/2014

VASCONCELLOS, Camilo de Mello- Imagens da Revolução Mexicana. O Museu Nacional de Historia do México (1940/1982) Alameda, 2007.

www.icom.com.br – visitado em 15/07/2014

UMA REFLEXÃO SOBRE MUSEU, COMUNICAÇÃO E TECNOLOGIAS APLICADAS À EXPOSIÇÃO

Luiz Tadeu da Costa
lutaco@hotmail.com

O presente texto reflete sobre a condição do museu como meio de comunicação potencializada pelo uso de tecnologias em exposições, que buscam interação, integração e conexão do público. Utiliza-se como caso a exposição Baixa em tempo real acontecida em Lisboa-Portugal, na Galeria Millenium, no período 02/02 a 30/05/2013 e o projeto de doutorado que visa implantar um laboratório museológico no Colégio Gentil Bittencourt, em Belém do Pará – Brasil.

Palavras Chaves: Exposição, Tecnologia, Comunicação, Educação, Museu.

INTRODUÇÃO OU MOTIVO DA REFLEXÃO

Essa reflexão começou na disciplina Museologia e Computação, ministrada por Ana Moutinho, no curso de doutoramento em Museologia na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias-ULHT, ano letivo 2013/2014. Foram dois encontros, dias 11 e 12 de abril, em que Ana Moutinho inicialmente nos falou o quanto as tecnologias podem ajudar a Museologia especialmente nas questões expográficas e, sobretudo de educação. Em seguida nos apresentou a experiência que teve na Exposição "Baixa em tempo real" acontecida em Lisboa-Portugal, na Galeria Millenium, no período 02/02 a 30/05/2013. Falou-nos das linguagens midiáticas e especificamente computacionais que utilizou para criar os recursos expositivos que tornaram a exposição interativa, para que percebêssemos com mais clareza a problemática da proposta em colaborar com a exposição.

Ana Moutinho nos fez experimentar as tecnologias utilizadas na exposição Baixa em tempo real. Pediu que criássemos um vídeo bem curto, a partir da escolha de um objeto e levássemos na aula do dia seguinte. Essa aula foi iniciada com o desenho do objeto escolhido anteriormente para que depois escaneássemos e fotografássemos o objeto. Um processo interessante e bem interativo que resultou no final da aula do dia 12 em uma exposição com o trabalho de todos os discentes reunidos em uma espécie de álbum, onde a imagem do objeto escolhido ganhava profundidade e movimento ao ser visto pela ótica da tecnologia aplicada à imagem, que havia sido trabalhada para que ganhasse aspectos em 3D. Vale ressaltar, que todos os recursos, linguagens exercitadas durante a aula estavam nessa exposição e fazia-nos compreender melhor todo o processo aplicado em cada escolha/trabalho de cada discente.

Foi a partir desse processo que comecei a refletir o quão interessante é perceber como educação em museus hoje dispõe do uso das novas tecnologias e a exploração de possibilidades multimidiáticas, via recursos associados e empregados em exposições. É surpreendente o quanto es-

tamos próximos desses recursos e podemos utilizá-los se necessário for, especialmente para o mediador de uma exposição, já que muitas vezes é necessária ou se estimula a interação como elemento/instrumento didático-pedagógico para que o público visitante da exposição se sinta mais próximo do objeto exposto. Também é necessário destacar a sofisticação dos recursos tecnológicos empregados atualmente.

Nessa aula proposta por Ana Moutinho, para chegar aonde chegamos, o resultado foi obtido graças a estrutura tecnológica oferecida pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias-ULHT, assim como a disponibilidades dos discentes em possuírem equipamentos compatíveis com a proposta da aula.

Aparelhos de celulares smartphone, computadores, máquina fotográfica, acesso a internet com alta velocidade, conhecimento básico da linguagem computacional e de internet são imprescindíveis para que uma experiência aproximada à proposta por Ana Moutinho se repita em outra ocasião, caso seja preciso. Sabemos que as realidades são bem diferentes e que nem sempre se dispõe dessa estrutura para oportunizar as pessoas esse tipo de experiência.

Entretanto, é importante dizer que uma experiência como essa nos desperta para olharmos a potência do trabalho em museus no que se refere à exposição, e aqui direciono à ação educativa, pois o profissional deve olhar sua realidade e partir das necessidades e/ou interesses de seu público para que torne o museu mais interessantes ao visitante. Daí não ser preciso uma tecnologia de ponta(high technology), muitas vezes uma boa dose de criatividade e o uso de uma low technology pode tornar a exposição e/ou a ação educativa tão atraente e interativa ao público visitante.

DE GUTEMBERG À GLOBALIZAÇÃO

Nessa perspectiva, é que foi válida a experiência para se pensar também na importância dos recursos (multi)midiáticos/comunicacionais que hoje um museu necessita, independentemente do tipo de museu que se esteja a tratar ou pensar. O teórico canadense Marshall McLuhan em seu célebre livro "Os meios de comunicação como extensões do homem"(1964) já nos aponta para questões: como o conteúdo dos meios de comunicação afetam as pessoas; e de como os efeitos são exercidos pelos meios às pessoas. Embora seja uma obra que gere polêmica até hoje entre teóricos da comunicação, uma coisa é indiscutível, podemos tratar o museu como um meio de comunicação social e nesse sentido podemos perceber que um simples folder impresso sobre um museu, contendo informações básicas já é suficiente para que desperte naquele que recebe esse folder um interesse qualquer. Se continuarmos nesse raciocínio, vamos chegar na vasta diversidade tecnológica que hoje dispomos. Uma gama de recursos midiáticos que vai muito além dos recursos tipógraficos inventados por Gutemberg(Séc. XV). O folder em questão pode ser desdobrado de sua qualidade física para uma virtualidade computacional, ou seja, pode ser entregue ao pretenso público visitante de um museu presencialmente, como também virtualmente. Dessa

maneira, podemos perceber o quanto os meios, os códigos, os canais, os veículos, as mensagens podem estender o museu e aproximá-lo de seu pretenso público visitante.

No caso do museu é uma parte de seu conteúdo que é disponibilizado em um recurso midiático para despertar um interesse no público visitante. Esse conteúdo não se restringe somente aos meios utilizados para publicitar ou propagandear o museu. O público uma vez afetado, atraído ao museu em uma visita deve encontrar e se estimular com um desdobramento desse conteúdo midiatizado que deve estar apresentado de outra maneira, por exemplo, em uma exposição que o museu realiza. Assim, o conteúdo de um museu estará sempre a se renovar, a se reorganizar, a se resignificar, a se reapresentar, nas mais diferentes exposições ou formas de dar visibilidade ao museu. O profissional que trabalha em um museu tem que saber disso e fazer valer essa potência da instituição, por isso é importante o conhecimento do acervo, das coleções e das boas relações departamentais em um museu. E aqui voltamos a destacar o papel da ação educativa que é quem vai mediar a relação entre Museu e Público, a partir da exposição.

É dessa extensão que hoje qualquer meio de comunicação até certo ponto depende, dentro daquilo que também foi chamado por McLuhan, nos anos 60 do Séc. XX de "aldeia global". Em tempos de pós-industrialização, pós-modernidade, pós-visualidade as ações do museu tem que acompanhar essas mudanças de realidade, especialmente ou inicialmente, as ações a partir da realidade local, porque justamente é dela que o "museu tradicional" e/ou o "novo museu" pode se projetar, se estender e ficar mais próximo de seu público. Nessa era da informação, é muito importante que as pessoas do local onde está assentado o museu tenham informação, sejam informadas sobre ele.

Essas pessoas também colaboram para levar o museu além dos limites ou fronteiras do local e inseri-lo nesse contexto globalizado. A informação pode fazer com que as pessoas se envolvam com o museu e para este como meio de comunicação é muito interessante que isso aconteça, por que é esse o cerne do fenômeno da conexão. Participar de coisas que representam a sociedade, mesmo que em parte, e/ou se ver representado nela por um meio de comunicação é estar conectado com a realidade e isso nos ajuda enquanto público a compreender a importância da memória, da história, da identidade e da museologia para uma sociedade. Certamente colabora imensamente no trabalho educativo desenvolvido em um museu, corrobora para que o museu ganhe visibilidade e "liga" o museu às pessoas fazendo sentindo em existir naquele local.

REALIDADE EXPANDIDA

O discurso do múltiplo, do plural, da diversidade, da fragmentação, da alteridade deve estar presente no fazer muselógico e museográfico atualmente. Não é possível mais que se desconsidere essas questões, especialmente quando se expõe o museu, e aqui não estou falando apenas da exposição de objetos em um dado espaço de um dado museu, mas sim também quando utilizamos

de recursos (multi)midiáticos para expor o museu ou querer dá-lo visibilidade. O folder, o site, a fan page, o banner, o cartaz, enfim toda sorte de midiatização que se possa utilizar seja física ou eletrônica em prol da visibilidade de um museu deve conter essas questões acima destacadas para fazer com que a instituição museológica apareça atualizada, inserida no contexto contemporâneo e assim pareça conectada e faça com que o seu público se conecte com o mundo, a partir do museu como meio de comunicação. Portanto, não basta somente produzir recursos midiáticos, mas é importante que esses recursos estejam conectados com discursos para que no conjunto daquilo que se propõe o museu, enquanto meio de comunicação social, se possa gerar no público uma inserção e uma interação.

Daí ser importante perceber o papel do público, não falo só do visitante, mas da sociedade em geral na projeção da imagem desse museu. Vejamos esse caso sob a ótica de um filófoso da comunicação, o tcheco naturalizado brasileiro Vilém Flüsser para quem o corpo é a primeira mídia. Se pensarmos nesse sentido, compreenderemos melhor o quanto a sociedade envolvida com uma instituição museológica pode colaborar para a boa visibilidade de um museu e certamente o quanto o museu pode colaborar com esta sociedade. Estamos a falar da relação dialógica entre Museu e Sociedade, cuja inserção e interação são elementos fundamentais para o funcionamento de qualquer meio de comunicação social. Imaginemos o quanto de projeção um museu pode alcançar se for capaz de envolver uma comunidade na construção de suas ações, inserir esse grupo em suas tarefas, ter essas pessoas como atores/agentes incluídas, integradas e interadas nas ações museológicas da instituição. É entender na visão flusseana que cada participante deste grupo representa uma mídia potente capaz de comunicar sobre o museu muito além do local onde esta instituição está assentada.

Assim, pode-se perceber como esse aspecto comunicacional do museu implica e corrobora com os aspectos políticos, sociais, educacionais, estéticos que se bem coadunados conseguem dar outro alcance da instituição museológica à sociedade. Fica clara a contribuição sobre a necessidade do profissional de museu ter que conhecer sempre mais a instituição na qual exerce alguma função para que possa explorar as possibilidades de experimentações ao público, transformando o museu em um espaço de (con)vivências em que certamente o coletivo é peça fundamental para que as relações com questões da realidade local e global se conectem e façam sentido, se aproximem, assim talvez seja possível o público compreender melhor a complexidade dos discursos que lhes atravessam, como história, memória e identidade, mas sobretudo acredita-se aqui que é na inserção e na interação das pessoas com o objeto museológico que o profissional de museu enquanto mediador pode colaborar ainda mais para as transformações sociais.

ALGUMAS RELAÇÕES POSSÍVEIS OU EXPANDINDO AINDA MAIS A REALIDADE

Diante do exposto vejamos como algumas dessas questões aparecem aplicadas na exposição

Baixa em tempo real, que foi concebida dentro de conceitos multidisciplinares, multimídiáticos, multiculturais e focada na diversidade co-existente no local onde foi exibida. Isso fica evidente ao ler o catálogo da exposição onde o número significativo de profissionais de diferentes áreas foi envolvido no projeto da exposição. O emprego da tecnologia por meios de recursos multimidiáticos que dessem a exposição um caráter interativo e por esse viés a inserção do público se tornasse maior. Na medida em que a história do bairro do Chiado, contada na exposição a partir da Baixa pombalina(Séc.XVIII), sofreu mudanças substanciais. Esse bairro hoje é palco/cenário de um dos locais mais comerciais da cidade de Lisboa, por onde diariamente transitam pessoas de múltiplas etnias, imprimindo assim as mais diversas marcas culturais. Logo é fácil perceber nesse lugar o cosmopolitismo tão característico nas grandes cidades do mundo contemporâneo. Elemento que é re-trabalhado na exposição, como podemos ver na sua estrutura:

> *A exposição, que ocupa os três pisos da Galeria Millenium, é composta por diferentes instalações: três Galerias Multimédia e uma Tátil, uma instalação de Ligação em Tempo Real com o comércio envolvente e com o Museu da Republica, um Mural da Baixa em Realidade Aumentada, duas instalações do Corpo como Interface de Comunicação, um Painel da Calçada Portuguesa em Sabão Artesanal, Maquetes Tridimensionais, uma aplicação com a tradução em Língua Gestual Portuguesa, um conjunto de documentação iconográfica (350 imagens) disponível para manipulação pelo público e 22 vídeos originais (3-5 minutos) sobre diferentes temáticas sobre a Baixa.(http://www.museologia-portugal.net/extensao/exposicoes/baixa-tempo-real)*

Ainda conforme o catálogo, a exposição é composta de "instalações lúdicas e tecnológicas, e de um projeto de acessibilidade que visa promover a inclusão, total ou parcial, de visitantes/utilizadores com diferentes tipos de necessidades especiais."(http://www.museologia-portugal.net/files/upload/Expo_Baixa/catalogo_en_agrupado.pdf)

Também tem o fato dessa exposição ter acontecido simultaneamente com o Museu da República no Rio de Janeiro, Brasil. O que nos chama atenção para as ideias de conectividade e de parceria, responsabilidades tão pertinentes aos museus hoje, seja do ponto de vista para novos recursos expográficos, seja do ponto de vista de união de forças para que projetos com um maior alcance possam ser realizados.

Vale ressaltar, que a exposição Baixa em tempo real faz parte do LEME – Laboratório Experimental de Museologia e Educação da ULHT, sendo desse Laboratório o conceito, a realização e produção da exposição. Destaco esse fato por que é nessa perspectiva laboratorial que se inseri o projeto de tese apresentado por mim ao Programa de Doutoramento da ULHT, na medida em que pretendo construir uma Escola Museu no Colégio Gentil Bittencourt, na cidade de Belém do Pará-Brasil, ou seja, implantar nesse Colégio um Laboratório Museológico, já que a história e memória desse Colégio se entrelaçam, em parte, com a história e memória da própria cidade onde está as-

sentado. Tudo isso é atravessado por um dos maiores patrimônios culturais do lugar que é o Círio de Nossa Senhora de Nazaré – romaria católica oriunda de Portugal que acontece anualmente, no segundo domingo do mês de outubro, por algumas ruas de Belém em torno da imagem de Nossa Senhora de Nazaré -, tendo o Colégio Gentil como palco/cenário de início e fim para a realização desse evento. O Círio de Nazaré foi nomeado pela UNESCO em dezembro de 2013, Patrimônio Cultural imaterial da Humanidade

Vale dizer que este evento sociocultural anualmente se realiza em Belém há mais de 200 anos e envolve boa parte da população local, independentemente de religião. Além das pessoas que moram em Belém, se somam a elas pessoas que chegam à cidade atraídas pela grandiosidade do evento. Grandiosidade que faz com que a cidade ganhe um tamanho além de seu tamanho natural. E esse tamanho em parte é expandido graças aos meios de comunicação que exibem de todas as formas o evento/Patrimônio, a procura de mostrar ou narrar cada local em que manifestação referente ao evento seja representada e/ou que esteja envolvido com evento/Patrimônio. É justamente pensar a partir do envolvimento das pessoas e a participação delas em torno do evento/Patrimônio que objetiva o projeto de tese, na construção coletiva de uma proposta que visa projetar a referência patrimonial além do lugar onde já é valorizado por elas e onde acontece anualmente o evento, que é a cidade de Belém do Pará. É também procurar compreender na prática a museologia como disciplina aplicada, nas ações museais inter/multidisciplinares compartilhadas com as pessoas internas e externas ao Colégio. Nesse sentido, a proposta da Escola Museu não é musealizar a história do ensino do Colégio Gentil Bittencourt ou musealizar os equipamentos e/ou recursos, instrumentos didático-pedagógicos e sim ser um laboratório para que as práticas sejam experimentadas e percebidas por aqueles que valoram o patrimônio cultural Círio e os seus símbolos representacionais, sejam materiais ou imateriais, que de certa forma estão salvaguardados no Colégio. Acredita-se que assim distanciaremos a proposta da tese da ideia do Museu Escolar.

INICIANDO ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, é nesse sentido que também pensamos que o projeto de implantação da Escola Museu perpassa pelas ideias de conectividade, inclusão, interação, parceria, identidade, multidiscplinaridade, multiculturalidade e diversidade, na medida em que o envolvimento das pessoas em Belém, a partir da referência patrimonial Círio possam dar outro alcance a história e memória local ao se relacionar com outras referências em outros lugares que possam estabelecer um diálogo.

Percebe-se por fim que com o envolvimento e a participação das pessoas internas e externas a esse Colégio no tocante à implantação da Escola Museu, como um laboratório, poderemos ter atores/agentes conscientes da ação museológica que vem praticando, a partir do local de experimentação, que possam multiplicar e dar um alcance ainda maior a essa referência patrimonial re-significando-a e comunicando-a de uma forma bem mais eficaz do que se utilizássemos qualquer

suporte midiático convencional impresso ou eletrônico para informar o evento. Até mesmo a exposição de objetos referentes à muselização do Colégio talvez não tenha o alcance que se deseja informar sobre essa referência patrimonial, ou seja, a exposição museológica seria uma legítima mediação entre museu e público.

Dessa forma que se ratifica implantar uma Escola Museu no Colégio Gentil Bittencourt que se distancia do Museu Escolar. O fato de colocar a palavra escola na frente de museu implica justamente em tornar esse espaço um laboratório para práticas museais, o que necessariamente não queira dizer que esse trabalho deva ser desenvolvido apenas em instituição de ensino, pelo contrário, acredita-se que em qualquer lugar pode sim aplicar o conceito de Escola Museu, desde que o lugar tenha referência patrimonial e potência museológica como é o caso do Colégio Gentil. Nessa perspectiva, o laboratório museológico uma vez implantado nesse lugar colabora para potencializar a vocação comunicacional dele, já que pelas características do lugar deverá ser tratado como um museu, portanto, um meio de comunicação onde se possa garantir visibilidade e envolvimento participativo do público.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bruno, Maria Cristina Oliveira. (1997). Museologia e museus:princípios, problemas e métodos. CADERNOS DE SOCIOMUSEOLOGIA V. 10, N. 10

Chagas, Mário Chagas e Sepúlveda, Myriam.(2002). Museu e políticas de Memória. In: CADERNOS DE SOCIOMUSEOLOGIA V. 19 Nº 34

Chomsky, Noam. (2014). Natureza humana: justiça vs poder: o debate entre Chomsky e Foucault; editado por Fons Elders; [Tradução Fernando Santos] – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

Flüsser, Vilém. (2011). Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume,

Flüsser, Vilém. (2010). A escrita - Há futuro para a escrita? São Paulo: Annablume

McLUHAN, Marshall. (1996). Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo: Cultrix

Moutinho, Mário. (1994). A construção do objeto museológico. CADERNOS DE SOCIOMUSEOLOGIA V. 4, N. 4

Moreira. Fernando João. (2000). O processo de criação de um museu local. Monte Redondo(PT): em 01 de janeiro.

Poulot, Dominique. (2013). Museu e Museologia. Trad.: Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora. (Coleção Ensaio Geral)

Poulot, Dominique. (2011). Cultura, História, valores patrimoniais e museus. IN: VARIA HISTORIA, Belo Horizonte, vol. 27, nº 46: p.471-480, jul/dez

Santos. Maria Célia. (1996). Processo museológico e educação: construindo um museu didático-comunitário. CADERNOS DE SOCIOMUSEOLOGIA V. 7, N. 7

COMUNICAÇÃO E INTERAÇÃO EM MUSEUS

Eliene Dourado Bina
edouradobina@gmail.com

Este apresenta estudo sobre a função sócio-educativa do museu, ancorada na comunicação e educação ocorridos entre comunidade e museus. A análise perpassa pela reflexão de ações de democratização e comunicabilidade propiciadas pelos espaços museológicos. Enfim, examina a utilização como espaços de comunicação através dos elementos expositivos, ambientação, cenografia, sonorização, iluminação cênica, cor, vitrines ou suportes museográficos, textos, legendas e etiquetas, dentre outros. Esta pesquisa está embasada no método dialético, por melhor se adequar ao estudo dos conflitos e contradições vivenciados na Museologia. Adota contribuição de Bourdieu por discorrer a interferência direta dos ”capitais cultural, artístico e simbólico” na percepção de acervos em museus.

Palavras-chave: Museu, Expografia, Comunicação, Educação.

A compreensão da obra de arte, para Bourdieu (2003), está relacionada à origem social, ao nível de escolaridade e ao grau de instrução familiar. Por isso enfoca que os museus encontram-se abertos a todos, porém, inacessíveis à maioria da população, visto que a educação formal deficitária não desperta a necessidade cultural do grande público. Esse fator, relacionado ao baixo capital cultural, artístico e simbólico de significativa parcela dos brasileiros, contribui para a inacessibilidade destes à cultura e, em especial, aos museus. Para que um visitante apreenda o capital simbólico contido em um acervo exposto, ele necessita dos capitais cultural e artístico, embasadores dessa compreensão. É exatamente esse quadro que os profissionais de museus tentam reverter, por meio de diversas metodologias educativas.

Portanto, a área museológica defende que a exposição seja comunicativa, também para o grande público. Que ela seja estabelecida através de diversos elementos, além da textual, para que seja facilitado o seu entendimento. Assim, a concepção e montagem de uma exposição devem ser baseadas no entendimento de que "a cultura é mediação ao operar a relação entre uma manifestação, um indivíduo e um mundo de referência" (DAVALLON, 2003), concebendo, nesse estudo, a manifestação como o objeto exposto; o indivíduo como o visitante e o mundo de referência como o espaço musealizado. Assim, a exposição tem como principal objetivo reduzir o distanciamento entre o ambiente museal e o público, em uma abordagem educativa.

Pautada no princípio de que "a exposição é a principal instância de mediação dos museus, é a atividade que caracteriza e legitima a sua existência tangível" (SCHEINER, 2003), a mostra deve adotar os princípios de uma museografia que busque a interlocução entre o visitante e a coleção, que consiga se comunicar, de forma objetiva, com os diversos públicos, membros das diversas classes sociais, independentemente do grau de instrução ou faixa etária. Por isso deverão ser analisados os aspectos geradores e/ou reforçadores do afastamento do grande público dos espaços

museológicos, que foram causados por uma educação formal deficitária ou inexistente, dificuldades financeiras vivenciadas, sensação de distanciamento e não pertencimento às coleções expostas e ao espaço museal e, ainda, pela falta ou escassa divulgação da programação desenvolvida pelos museus (CABRAL; CURY, 2006).

Portanto, a mostra deverá ser embasada na busca de solução para atendimento ou minimização dessas necessidades, através de um trabalho interdisciplinar, com profissionais de diversas áreas[1] , buscando conceber, através de diferentes experiências, uma exposição dialógica com o grande público.

Para enfrentar essa problemática de exclusão, os profissionais responsáveis pela montagem de exposições, deverão utilizar recursos museográficos com o propósito de implantar uma expografia ancorada em elementos comunicativos, tais como cenografia, cor, iluminação, audiovisual, multimídia, sonorização, dentre outros, que facilitem a compreensão do acervo exposto – mesmo tradicional, sacralizado e erudito – e que atraiam o grande público, independentemente do nível cultural, por meio da comunicação visual. Com esses elementos comunicacionais, pretende se propiciar que "[...] toda a ampla gama de experiências visuais, tácteis, aurais e emocionais impregnem o processo, transformando o observador em participante 'ativo' e permitindo maior grau de imersão no conjunto a ser comunicado", (SCHEINER, 2003), para proporcionar o aprendizado.

Assim, os profissionais envolvidos no projeto museográfico, deverão estar atentos sobre a função social do museu, na contemporaneidade, as ações educativas a serem desenvolvidas na exposição e a comunicação que esta deverá estabelecer com os diversos públicos, principalmente com os desfavorecidos culturalmente. Essas informações técnicas, pautadas no diálogo, são substanciais para a composição do projeto expográfico, no estabelecimento de seus objetivos e pressupostos visando à interação e à educação que a coleção poderá propiciar ao visitante. Igualmente, esse diálogo preliminar deve permitir contextualizar o espaço museal em um cenário de mediação cultural[2] (DAVALLON, 2003) entre o homem e o objeto, de maneira a poder proporcionar uma interlocução através da comunicação visual.

Para viabilização dessa dialogicidade faz-se necessário que a concepção e a execução do projeto expográfico sejam estruturadas considerando-se algumas questões na utilização do acervo em ações educativas e culturais, a exemplo de:

> *[...] a que tipo de público o museu pretende atender, que estratégias se pretende adotar para as atividades que serão desenvolvidas dentro e fora do museu e que tipos de equipamentos e instrumentos tecnológicos irão compor as exposições e atender aos demais setores e serviços. (COSTA, 2001, p. 14)*

Após reflexão sobre essas questões e a análise do perfil do público-alvo da exposição, é indicado que a equipe de profissionais, responsável pela montagem, opte pela utilização de uma

mostra contemporânea, composta por elementos expositivos inovadores atrativos, tendo em vista que,

> *[..] ao constituir sua linguagem especialíssima, a exposição importa ainda elementos específicos de outras linguagens e de outros campos do conhecimento, externos à Museologia: do campo tecnológico, os efeitos de som, luz e as linguagens virtuais; da arquitetura, da arte, do teatro e do design, a capacidade de conjugar forma, espaço, cor, tempo e movimento, criando conjuntos sígnicos de grande expressividade; das disciplinas científicas, o discurso do objeto. (SCHEINER, 2003)*

Essa conjunção de elementos visa propiciar a comunicação, por meio da valorização das características estilísticas e dos componentes constitutivos de cada peça exposta, de forma que possam comunicar através da sensibilização e emoção com os diversos públicos. Enfim, proporcionar o aprendizado através do envolvimento e apropriação desses bens pelos visitantes, ancorado na interlocução da linguagem, tecnologia e cultura. A linguagem, entendida como as diversas formas de comunicação, textual, visual, tátil, sonora; a tecnologia, como os recursos que viabilizarão essa linguagem; e a cultura, todo o contexto e capital simbólico que envolvem as coleções expostas.

Tudo, tendo em vista que uma exposição "[...] constitui, de certa forma, uma experiência multidimensional, que não pode ser colocada em palavras: pois é o olhar que precede o toque e a fala, seduz o observador, provoca-lhe os sentidos [...]" (SCHEINER, 2003), e a compreensão de que a expografia forma um campo de interlocução entre o público e o objeto, devendo contextualizar a informação para suscitar a emoção, visto que "o museu formula e comunica sentidos a partir de seu acervo. Esses dois atos são indissociáveis" (CURY, 2005, p.367), onde os elementos expositivos e o acervo devem estar consubstanciados de modo a viabilizar que a exposição seja um "ambiente para o treinamento dos sentidos, [...] uma instância mais espontânea do aprendizado, aquela que torna possível a liberdade da experiência, e nos faz compreender a enorme importância dos sentidos na construção do conhecimento" (SCHEINER, 2003).

Para tanto, a distribuição do acervo deve ter como propósito a concepção de uma exposição "tendo o objeto material como vetor de conhecimento, comunicação e de construção de significados culturais" (CURY, 2005, p.367), onde os elementos característicos importantes da coleção sejam valorizados por uma comunicação visual, composta por iluminação cênica, ambientação, cenografia, cor, vitrines ou suportes individuais, além de textos, legendas e etiquetas, complementada com a sonorização ambiente e recurso audiovisual. Segundo Scheiner (2003), essas linguagens buscam:

> *[...] entender, em profundidade, as infinitas e delicadas nuances de trocas simbólicas possibilitadas pela imersão do corpo humano no espaço expositivo. Esta imersão será tão mais intensa e efetiva quanto mais abertos forem os modos de controle das articulações entre a forma, espaço, tempo, som, luz, cor, objeto e conteúdos. (SCHEINER, 2003).*

A ambientação deverá ser produzida por uma diversidade de elementos expográficos e o acervo constituído por tamanhos, volumetria, estilos e motivos decorativos diversos. Essa diversificação e a forma assimétrica adotadas na afixação das peças terão como propósito interromper a linearidade comum em concepções expositivas tradicionais. A ambientação poderá propiciar um circuito condutor do visitante, que o induza a um itinerário que facilite a observação das peças expostas além de garantir uma sintonia entre o percurso expositivo e o roteiro informativo.

A cenografia deverá ser composta por peças de diferentes procedências, épocas, materiais e tamanhos, que podem ser dispostas de forma a compor um ambiente cenográfico que as contextualizem no período histórico, estilo artístico, área geográfica, dentre outros, em que foram produzidas, para facilitar o entendimento do público.

As vitrines e suportes museográficos devem ser confeccionados em materiais, formatos e cores que não – ou pouco – interferiram na percepção e leitura das obras pelos visitantes; que dêem leveza à mostra; valorizem a visibilidade das peças e, se possível, de forma tridimensional; explorem a diversidade das características estilísticas e elementos pictóricos da coleção exposta. De preferência que sejam individualizados, para cada peça, o que atrai o visitante a observá-la, mais atentamente, por não dividir a atenção com outras peças, e que nela concentra a atenção, percepção e interação com o visitante.

Enclausurar as peças de pequenas dimensões, em vitrines também pequenas, permite ao visitante a dissecação do objeto pela própria curiosidade e sedução do olhar, que está voltado unicamente para ela. Pois, "pelo olhar, é possível ao observador 'possuir' o objeto desejado, alcançá-lo através do espaço, percorrer a superfície, traçar seu contorno, explorar sua textura, traçar uma ponte entre seu corpo e o corpo do objeto" (SCHEINER, 2003).

A sonorização deverá complementar a mostra, propiciando um ambiente agradável e acolhedor, por meio de uma trilha musical composta por músicas diversificadas, eruditas e populares, que sejam correlatas ao tema da exposição. Referindo-se à sonorização, em um ambiente museal, Scheiner (2003) confirma que "[...] a percepção do som 'abraça' o visitante, envolvendo seu corpo e sua mente em vibração e ritmo. Mas há também o movimento, que articula som e imagem, criando efeitos especialíssimos [...]". Portanto, a produção da trilha sonora deve ser planejada e executada para que o visitante, ao percorrer os salões expositivos, possa vivenciar as várias melodias, audíveis em qualquer ambiente, percebendo a sonoridade tanto da música erudita quanto da popular, em uma simbiose com a exposição.

Em uma sala com recurso audiovisual – um espaço para exibição de filmes e documentários, dentre outras ações – os visitantes, inclusive os não letrados, poderão conhecer a história de uma coleção, através da locução e entrevistas que os compõem, sobre o museu, patrono e as coleções expostas.

O percurso expositivo poderá ser dotado de informações bilíngües – em português e inglês – tanto nas etiquetas, quanto nos verbetes e textos, sobre o acervo e temas tratados na mostra, de forma a facilitar as ações dos monitores e mediadores culturais com o público estrangeiro.

A equipe de montagem da exposição deve optar pela utilização de poucos textos, embasada pela conduta de "que vivenciar é infinitamente mais importante que informar" (SCHEINER, 2003). Daí a necessidade de se criar outro instrumento que forneça informações mais aprofundadas aos visitantes e pesquisadores. Por isso, deve-se utilizar recursos info-tecnológicos com um banco de dados para o público que desejar aprofundar conhecimentos ou realizar pesquisas sobre o acervo exposto, a diversidade dos temas, tratados direta ou indiretamente na exposição, e dos enfoques que a envolvem. Segundo Costa (2001, p.18), "[...] atualmente, faz-se uso de recursos multimídias para complementar a informação sobre as coleções, de maneira a que se possa atender os variados níveis de público".

A segurança do acervo e do público também merece a mesma atenção dos demais quesitos aqui tratados. Em todo o percurso expositivo deverão ser instalados equipamentos modernos, de prevenção a incêndio e furtos ou roubos, como o circuito interno de tv, detector de fumaça e sensor de presença. Colocadas, também, lâmpadas de emergência em todas as salas, entre outros equipamentos.

A museografia do Museu Eugênio Teixeira Leal/Memorial do Banco Econômico, localizado no Pelourinho, em Salvador, está pautada nos enfoques tratados neste artigo, tais como, elementos comunicativos – cenografia, cor, iluminação, audiovisual, multimídia, sonorização – suportes expositivos, com painéis e vitrines interativas que convidam o visitante a abandar o posicionamento passivo e adotar um ativo, onde ele é um agente do seu próprio conhecimento. Creditamos a essa interatividade a avaliação positiva que o visitante tem do museu, onde no questionário aplicado sobre a exposição de longa duração, a indicação de satisfação que foi de 98%, entre bom e ótimo.

As ações educativas desenvolvidas neste museu, também são bastante atraentes. Pautadas na missão de "contribuir para a preservação, a difusão e a apropriação do patrimônio cultural, aplicando ações museológicas e atuando como referencial para o exercício da cidadania", desenvolve o AEIOUTUBRO – Criança, Cultura e Cidadania, projeto lúdico-pedagógico realizado, anualmente, em comemoração ao Dia da Criança; Edital de Exposições Temporárias, que visa a democratização e equidade de acesso à pauta de mostras na Galeria Francisco Sá; Inclusão Socio-Digital, para propiciar a familiarização do público menos favorecido cultural e economicamente com as novas tecnologias da informação; Moral da História, debate sobre valores éticos e morais através do cinema.

Também, o Passaporte do Futuro: Programa de Educação Patrimonial e Formação de Jovens Monitores para Museus e Instituições Culturais, objetiva a capacitação profissional de jovens

que possuem baixa renda familiar e inserção no mercado de trabalho; Programa Museu-Escola, atividade consolidada pelas redes de ensino, públicas e particulares; Ritmos e Ritos Populares da Bahia, proporciona a valorização e disseminação das tradições e manifestações populares baianas; Semana de Museus, apresentação de expressões culturais variadas; Varal Cultural, incentivo à leitura. Essas ações foram e são desenvolvidas, de forma intensa e regular, buscando atender à comunidade do Pelourinho, de Salvador, Região Metropolitana e Interior do Estado, por meio desses projetos e programas.

Portanto, com esse conjunto de ações, a interação com a comunidade superou a assimetria entre o acervo, o espaço museal, e a sociedade, abrindo esse rico patrimônio não só as classes sociais hegemônicas, aos integrantes dos extratos mais altos da sociedade baiana e os turistas, mas às diversas camadas sociais, especialmente aos menos favorecidos. Portanto, o Museu Eugênio Teixeira Leal / Memorial do Banco Econômico cumpre a sua função social e colabora com diversos segmentos e classes sociais, inclusive praticando a inclusão social, além de preservar a memória e a história da Bahia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando uma exposição consegue estabelecer uma relação de intensa sensação com um visitante, proporciona um aprendizado efetivo e marca, positivamente, seu relacionamento com os museus contemporâneos. Também poderá disseminar as mudanças que estão ocorrendo nos espaços museais, de que apenas um público reduzido tem conhecimento.

Toda essa diversificação da linguagem museográfica tem por finalidade incentivar o olhar, por sua importância para aquisição do conhecimento por ser ele específico e peculiar a cada indivíduo. Scheiner (2003) chama atenção para essa singularidade pessoal, pois "cada corpo dispõe de um jeito de olhar que lhe é próprio e essa particularidade condiciona também sua visibilidade como corpo diferente dos outros". O profissional de museu deve contemplar essa especificidade, visto que cada visitante tem um ritmo próprio e pessoal de apreensão do conhecimento, de percepção da obra de arte e dos elementos expositivos.

Conforme visto, a mediação cultural ocorre entre o homem e o objeto. Em uma mediação pedagógica, a condução da aprendizagem pode ser realizada através do "formador como mediador" e "por dispositivos técnicos fornecidos pelos formadores" (DAVALLON, 2003). Isso por considerar que o formador/monitor é de fundamental importância para a "mediação pedagógica" e, conseqüentemente, para o aprendizado de alunos da educação básica e do público em geral. Verifica-se que o aprendizado e interação ocorridos, se dão por meio da comunicação museológica, entre o objeto e o homem.

Portanto, a museografia deverá ser moderna, atraente e emocionante, percebida pelo visitante independentemente do capital cultural acumulado, devido às estratégias de democratização

do conhecimento utilizadas na mesma. Ela deverá ser concebida buscando a democratização, também, do espaço museal, por meio da sua dessacralização. É estabelecendo a quebra de paradigmas museográficos que o museu precisa trabalhar, de forma mais intensa, para e com a comunidade na qual encontra-se inserida, para disseminar a diversidade e pluralismo culturais; favorecer ao fortalecimento da identidade cultural e ao exercício de sua cidadania, de modo a proporcionar que o visitante abandone o papel do observador para atuar de forma interativa na produção do conhecimento visto que o processo reflexivo, interativo e aprendizado ocorrem de forma natural e gradativa, com a produção do seu próprio conhecimento.

NOTAS

[1] Das áreas de Engenharia, Arquitetura, iluminação, cenografia, mobiliário museográfico,

[2] Ou seja, proporcionar uma mediação cultural, cuja "ação consiste em construir uma interface entre esses dois universos estranhos um ao outro (o do público e o, digamos, do objeto cultural), com o fim precisamente de permitir uma apropriação do segundo pelo primeiro" (DAVALLON, 2003), cujo objetivo é surpreender o visitante, pelos componentes expositivos contemporâneos e pelos elementos comunicativos utilizados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATAÍDE, Yara Dulce Bandeira de (1995), Educação, sociedade e diversidade cultural. Educação e Sociedade. Salvador, ano 4, n. 4, p. 39-63, jul-dez.

AUTOR (2007), A representação do Patrimônio Histórico Baiano: educação e arte. ANPED, v. 1, p. 1-20, Caxambu, MG.

_____ (2008), O amor pela arte. In: Palmeira, Maria José de Oliveira; Roseira, Nilson Antonio Ferreira (orgs.). Educação e democracia: fundamentos teóricos para uma abordagem dos valores. Salvador: Eduneb, v. 1, p. 267-270.

BOURDIEU, Pierre (2007), Escritos da educação. In: Nogueira, Maria Alice; Catani, Afrânio (orgs.), 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain (2003), O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, Zouk.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira (2006), Generosidade e Acessibilidade: a contribuição da metodologia museológica na construção da noção de pertencimento. In: III Encontro Internacional de Ecomuseus e Museus Comunitários / X Atelier Internacional do MINOM, Rio de Janeiro. Cadernos do MINOM.

CABRAL, Magaly; CURY, Marilia (2006), Parcerias em educação e museus. In: Anais do III Encontro Regional da América Latina e Caribe – CECA/ICOM. São Paulo: MAB/FAAP.
COSTA, Heloisa Helena F. G (2003), História, educação e memória preservando o Patrimônio Cultural. In: Simpósio Arqueologia e Atualidade, Porto Alegre: Museu Antropológico do Rio Grande do Sul.
_____ (2001), Novas estratégias de comunicação em museus. In: EPECODIM, Rio de Janeiro. Comunicação em Museus. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins.
CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda (2002), A vida social e política dos objetos de um museu. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v. 34, p. 195-222.
CIPRIANO, Carlos Luckesi; COSMA, Elói Barreto José; BAPTISTA, Naidison (2003), Fazer universidade: uma proposta metodológica. 13.ed. São Paulo: Cortez.
CURY, Marília Xavier (2003), A comunicação em questão: exposição e educação, propostas e compromissos. São Paulo: Associação de Amigos do MAE.
_____ (2006), O público e a comunicação museológica. 2º. Integrar. Anais. São Paulo: Fabab/ Imprensa Ofi cial do Estado.
DAVALLON, Jean (2003), A mediação: a comunicação em processo? Tradução: Maria Rosário Saraiva. Paris, França: Médiatons & Médiateurs, 19.
DEMO, Pedro (2000), Conhecer & aprender: sabedoria dos limites e desafi os. Porto Alegre: Artes Médicas Sul.
_____ (1994), Política social, educação e cidadania. 5. ed. Campinas, SP: Papirus.
FREIRE, Paulo (1991), A educação na cidade. São Paulo: Cortez.
MENSCH, Peter Van (1994), O objeto de estudo da museologia. Tradução: Débora Bolsanello; Vânia Oliveira. Rio de Janeiro: UNI-RIO/UGF.
MOUTINHO, Mário Canova (1995), A Declaração de Quebec de 1984. In. ARAÚJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira (orgs.). A memória do pensamento museológico contemporâneo. São Paulo: Comitê Brasileiro do Icom.
NOGUEIRA, Maria Alice; NOGUEIRA, Cláudio M. Martins (2002), A sociologia da educação de Pierre Bourdieu: limites e contribuições. Educação & Sociedade. Campinas, SP, v. 78, p.15-36.

UMA REFLEXÃO SOBRE O PROCESSO DE MUSEALIZAÇÃO: O PATRIMÔNIO IMATERIAL NOS ESPAÇOS MUSEAIS

Priscila Maria de Jesus
priscilamdj@gmail.com

Sura Souza Carmo
suracarmo@yahoo.com.br

O presente artigo tem por objetivo levantar, de forma inicial, questionamentos sobre a musealização do patrimônio imaterial e o uso das novas tecnologias nos processos expositivos, tendo como museus analisados o Museu da Gente Sergipana, localizado em Aracaju/SE e o Museu do Círio, localizado em Belém/PA. Por meio de uma abordagem que busca analisar o próprio processo de musealização e seu conceito, o presente artigo faz um questionamento sobre o papel social dos museus em trazer para seus visitantes questões que perpassem a realidade do grupo social no qual está inserido.

Palavras-chave: Musealização, Patrimônio Imaterial,
Novas Tecnologias, Expografia.

INTRODUÇÃO

O ato de pensar em como a Tradição Oral e o Patrimônio Imaterial são sistematicamente representados dentro dos espaços museais pode suscitar uma série de questionamentos e possibilidades, sobretudo quando da possibilidade de representar o imaterial com o material.

Embora pensar uma prática de preservação do patrimônio Imaterial só tenha sido legitimada a partir do ano de 2000 no Brasil e 2003 na UNESCO, é importante salientar que todo objeto materializado tem sua parcela de imaterialidade presente e, que o registro do Patrimônio Imaterial veio para manter e preservar manifestações, sobretudo do dito popular, que ainda se mantêm na contemporaneidade.

Mas, o que se vê nos espaços museais, em sua grande maioria, é uma falta de abordagem e problematização das questões sociais dentro dos museus e em suas exposições, no qual a realidade dos grupos sociais e seus anseios e demandas não são representados ou vistos.

A partir dessas questões, o presente artigo visa abordar, de forma inicial, por meio de um relato histórico da evolução dos museus, que esse viés pouco voltado para o social sempre esteve presente no discurso expositivo dos museus.

A MUSEALIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL

O ato de musealizar é composto por procedimentos básicos, pelos quais um bem (material ou imaterial) adquire o *status* de patrimônio: "[...] aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação" (CURY, 2005, p. 26). Essas ações que compõem as atividades desenvolvidas pelos profissionais da área museal, podem ser realizadas com objetos dos mais diversos tipos e suportes, e consistem na análise das etapas pelas quais um objeto passa até se tornar patrimônio musealizado, ou seja, a sua retirada de seu contexto primário para que se integre em uma nova

categoria de análise, agora como objeto museal.

Para compreender a legitimação de um patrimônio é necessário entender seu processo de musealização, ou melhor, no que consiste musealizar algo, que de uma forma inicial, pode ser entendida como a passagem do *objeto* para *documento*, ou seja, sua retirada de uma configuração real (sua função precípua) para se tornar um bem patrimonial. Em uma publicação do Comitê Internacional de Museologia do Conselho Internacional de Museus (ICOFOM) e Subcomitê Regional do Comitê Internacional de Museologia para a América Latina e o Caribe (ICOFOM LAM) comitês de trabalho e de debate sobre as questões teóricas da Museologia do ICOM, Desvallées (2000) define musealização como:

> *Opération tendant à extraire une (ou dês) vraie(s) chose(s) de son (leur) milieu naturel ou culturel d'origine et à lui (leur) donner um statut muséal. C'est le constat de ce changement de nature qui a conduit Zbyneck STRANSKY, en 1970, à proposer de dénommer <<musealia>> (en français, <<muséalies>>) les objets de musées. La muséalisation commence par une étape de séparation ou de suspension. (Desvallées, 2000, p. 71)*

A suspensão consiste na retirada do objeto, que pretende ser musealizado, do seu local de origem (seu meio) para se inserir nos espaços museais e adquirirem a função de objeto de museu ou documento. Essa separação do objeto faz com que ele adquira novas funções, como a de comunicar ou entreter. É o que Francisco Ramos explicita ao dizer:

> *Ninguém vai a uma exposição de relógios antigos para saber as horas. Ao entrar no espaço expositivo, o objeto perde seu valor de uso: a cadeira não serve de assento, assim como a arma de fogo abandona sua condição utilitária. Quando perdem suas funções originais, as vidas que tinham no mundo fora do museu, tais objetos passam a ter outros valores, regidos pelos mais variados interesses. (RAMOS, 2004, p. 17)*

A suspensão busca inserir o objeto no espaço do museu, ou lhe dar um tratamento museal, com a sua retirada de seu contexto original e de sua função precípua para se inserir em uma nova lógica, agora a patrimonial. Esse objeto passa então a ser um testemunho de uma determinada realidade, embora seja necessário afirmar que esse objeto/testemunho se constitui por si mesmo na realidade, mas apenas uma das possibilidades de interpretação desta.

> *La musealización, como processo científico, abarca el conjunto de actividades del museo: el trabajo de preservación (selección, adquisición, gestión, conservación), de investigación (del que surge la catalogación) y de comunicación (por medio de la exposición, las publicaciones, etc.) o bien, desde otro punto de vista, las actividades vinculadas a la selección, la tesaurización y la presentación de aquello que se ha transformado en musealia. No obstante, el trabajo de musealización solamente conduce a dar una imagen que no es más que un sustituto de esa realidad a partir de la cual los objetos son seleccionados. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2010, p. 51).*

Musealizar um objeto não se resume em colocá-lo no museu, este se insere em uma rede de relações e procedimentos técnicos, transformando-o em testemunhos de uma determinada cultura e sociedade, passando a se configurar como um suporte da informação, o qual será salvaguardado, pesquisado e comunicado. Essas ações buscam compreender a realidade do objeto, sem atestar uma realidade única e incontestável, mas compreender o objeto como gerador de informação, além da sua preservação e manutenção para uma posteridade.

A musealização insere o objeto/documento e a instituição museu em uma lógica patrimonial que tende para uma reflexão aprofundada do mesmo, com ênfase na pesquisa. No entanto, a todo o momento, quando se fala em musealização, relaciona-se com o objeto e esse, geralmente materializado. No entanto, como se musealizar algo que não é tangível?

A ampliação da noção de patrimônio, sobretudo com a globalização, impulsionada pelos países asiáticos e africanos que tem por base essencial a interação do conhecimento através da oralidade, que a partir da *Recomendação da Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular*, de 1993, abre possibilidades para se pensar o ser humano como patrimônio, ou seja, *tesouro humano vivo*. Este culmina em 2003, com a *Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial*, a qual prevê o registro do Patrimônio Imaterial Mundial (festas, celebrações, lugares, saber-fazer, entre outros).

No entanto, o que se vê quando se musealiza o patrimônio imaterial, são seus correlatos materiais, ou seja, objetos que podem expressar a imaterialidade do patrimônio em questão. Assim, traz-se como exemplos, dois museus brasileiros que abordam patrimônio imaterial, o Museu da Gente Sergipana, localizado na cidade de Aracaju, no estado de Sergipe, e o Museu do Círio, em Belém, no estado do Pará.

O MUSEU DA GENTE SERGIPANA – ARACAJU/SE

O Museu da Gente Sergipana foi inaugurado em 2012, no prédio onde funcionava o Colégio Atheneu Sergipense, instituição ainda muito viva na memória na população sergipana. A ideia de criação do museu ocorreu em 2008, e se concretizou por meio da assinatura do Termo de Cessão de Uso entre a Secretaria de Educação do Estado de Sergipe e o Banco do Estado de Sergipe S.A (BANESE), mantenedora da instituição. A ação de criação do museu tinha, por objetivo principal, dar visibilidade a cultura e e as tradições populares da sociedade sergipana, além de preservar as memórias e instalações do Colégio Atheneu, local escolhido para abrigar o museu.

O Museu da Gente Sergipana possui uma expografia repleta de recursos interativos, que possibilitam a aproximação do público com a cultura sergipana de diversas maneiras: através de sons, do toque, na criação de repentes, dentre outros. Sobre o efeito desejado na criação do circuito exográfico o curador Marcello Dantas ressalta:

> *A coisa mais importante e duradoura que uma sociedade pode produzir é sua identidade. Mas identidade não é coisa que se possa comprar, guardar em cofre, nem dominar. Identidade é algo imaterial fortíssimo pelo qual somos possuídos ou não somos. Identidade é aquilo que nos une, se manifesta em nós mesmos quando nos reconhecemos diante de sua força. A única forma de vivenciara identidade é celebrando-a. O Museu da Gente sergipana não veio de uma coleção de objetos, mas de uma cultura aberta e pulsante. Para fazê-lo fomos ao mundo real buscar as pessoas, as imagens, os sons e as formas dessa realidade, e fomos à história buscar as suas razões (CATÁLOGO, 2013, p. 23).*

É possível observar no museu, na exposição de longa duração, um total de 14 recursos expográficos que possibilitam, de formas diversas, a interação entre o público e o tema exposto. São elas: Josevende (que representa um vendedor em uma barraca na feira e as formas de vendas e abordagens com seus potenciais compradores), Seu repente e Seu cordel (como o próprio nome diz, em um o visitante cria, improvisa um repente e em outro lê um cordel, ao final é feito um vídeo que pode ser postado ou não na internet), Nossos trajes (espelho das indumentárias), Midiateca, Nossas histórias, Nossas praças, Nossos cabras, Nossas coisinhas (jogo da memória), Nossas festas (amarelinha), Nossos marcos (jogo de pião), Nossos leitos, Nosso pratos e Nossas roças.

Figura 01 – Instalação Josevende. Julho de 2014. Foto: Sura Carmo.

A *Figura 01* apresenta parte da exposição existente no Museu. Josevende é a instalação que recepciona os visitantes do museu, localizada no 1º andar, aborda as vivências e peculiaridades de uma feira com produtos encontrados na região, a qual conta com a projeção de um feirante que tenta convencer os transeuntes a comprar os produtos. É possível observar trajes típicos, urupembas, martelo de quebrar caranguejo, candeeiros, maleta de couro, dentre outros.

Figura 02 – Nossas praças. Julho de 2014. Foto: Sura Carmo.

Nessa sala expositiva (Figura 02) é possível ver, em primeiro plano, uma simulação do antigo Carrossel de Tobias – carrossel famoso no Estado, que por décadas foi percorreu as cidades em suas datas festivas, sendo um dos principais parques das crianças sergipanas – e em segundo plano, um painel com praças sergipanas. Quando a visitante gira o carrossel, que possui trilha sonora característica, modifica-se as imagens das praças.

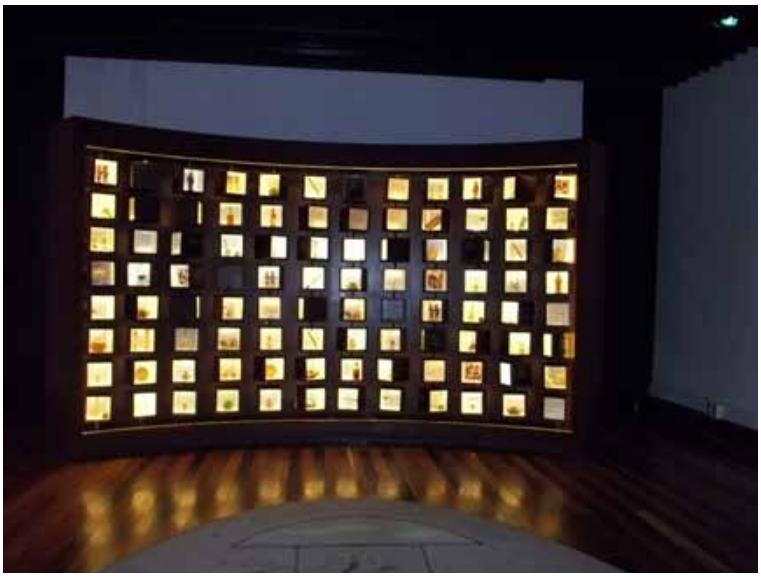


Figura 03 – Nossas Coisinhas. Julho de 2014. Foto: Sura Carmo.

Na *Figura 03* é possível visualizar a instalação "Nossas Coisinhas". Trata-se de um jogo da memória, com objetos da cultura sergipana, em miniatura, dentro de cubos de vidro, que giram, possuindo descrição deles em um dos lados. É interessante como uma instalação simples chama

a atenção do público visitante que tenta reconhecer as peças ou seus sinônimos, ou seja, como são chamadas em outras regiões do país.

No auditório do museu é projetado um vídeo de aproximadamente nove minutos que apresenta a restauração do edifício e as manifestações populares de todo o estado demonstrando a diversidade dos festejos sergipanos. Ainda é apresentado as paisagens e alguns cartões postais do estado como a Praça São Francisco, na cidade de São Cristovão. Deste modo, tenta-se mostrar a totalidade dos atrativos sergipanos, seja natural, construído pelas mãos do homem ou o próprio Homem. É enaltecida, de maneira igualitária, todas as microrregiões do Estado.

O museu se propôs a narrar, por meio de recursos interativos e alguns objetos expostos, aspectos do patrimônio imaterial de Sergipe, os saberes, os fazeres, os lugares de memória, entre outros. Na instalação "Nossas Histórias", por exemplo, onde se encontra a maior parte de objetos expostos, a finalidade é contemplar o modo de confecção destes através de inúmeras narrativas que ocorrem simultaneamente na sala de exposição. Contudo, a exposição tem um caráter de enaltecimento da cultura sem realizar uma análise profunda sobre a sua formação e sem demonstrar as influências do mundo pós-moderno.

A exposição mostra ainda, através de uma abordagem memorialista, a história de personalidades históricas e artistas sergipanos. Se em todas as outras instalações o sujeito não tem nome e as representações apresentam grupos de sergipanos como o feirante, o cordelista, etc., na instalação "Nossos Cabras" é possível ouvir parte da biografia de Silvio Romero, Arthur Bispo do Rosário e de Maria Thétis Nunes.

Deste modo, a exposição de longa duração do Museu da Gente Sergipana busca contemplar os diversos elementos que formam a identidade do povo sergipano. A questão do imaterial é bem trabalhada pelos recursos expositivos e o patrimônio material é apresentado como vinculado a um modo de fazer ou uma festividade local. A presença de público mostra o sucesso do museu que além da temática tem nas novidades tecnológicas um chamariz de visitantes.

MUSEU DO CÍRIO – BELÉM/PA

O Museu do Círio de Nazaré foi criado em 1986, mas foi reinaugurado em dezembro de 2002. Embora a ideia do museu tenha se concretizado antes do registro da celebração como Patrimônio Imaterial, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN – que ocorreu em 2004 – o museu buscou, inicialmente, mostrar para o público a devoção do povo paraense a Nossa Senhora de Nazaré.

O primeiro módulo é composto pelos ex-votos que foram deixados na catedral ou ainda são deixados como graça alcançada. Entre os objetos de cera, característico dos ex-votos nota-se a presença também de um vestido de noiva e uma geladeira, entre os objetos deixados.

Nessa sala expositiva é possível ver, em primeiro plano, vitrine com o manto da imagem

de Nossa Senhora de Nazaré (um novo manto é confeccionado para cada novo Círio). Na parede lateral, na vitrine maior, há a os estandartes da procissão e ao fundo, uma vitrine com vários ex-votos de cera e à esquerda imagem da passagem da corda durante o Círio.

Uma vitrine contendo vestidos e asas usadas por crianças durante a procissão pontua em sua legenda o momento a partir do qual se tornou tradição a presenças das crianças vestidas de anjo, bem como caráter involuntário destas crianças no pagamento de promessas feitas por seus pais e parentes próximos.

Em um aparelho de TV é projetado um vídeo de aproximadamente quinze minutos. Mostra imagens dos devotos que pagam sua promessa fazendo o percurso da procissão segurando a corda que puxa a berlinda. Neste vídeo mostra também o caráter individual e o coletivo desses promesseiros no momento em que cada um busca ter acesso a um pedaço da corda para segurar e seguir a procissão. Em texto são apresentados a Santa, a berlinda e a corda, como os principais elementos das procissões do Círio de Nazaré, informando o visitante sobre a função destes e como cada um desses elementos ganhou significado devocional atual. Deste modo, nota-se que o museu busca contextualizar para o visitante o desenvolvimento da festividade localizando no tempo a inserção dos seus principais elementos.

O museu se propôs a narrar, por meio dos objetos materializados que compõem a devoção a Nossa Senhora de Nazaré e á celebração do Círio, realizado todo mês de outubro. O museu, em sua exposição vigente, procura mostrar os fatos, sem motivar no visitante uma abordagem mais crítica sobre a festividade.

A exposição mostra ainda duas festas que ocorrem durante o Círio já há algumas décadas e mobiliza significativo número de participantes, porém não guardam o mesmo sentido religioso, são o Arrastão do Pavulagem e a Festa da Chiquita. Esta consiste em um grupo de homossexuais, travestis, transgêneros e simpatizantes, que são representados por fotos e uma pequena escultura de um veado de ouro instalação que faz uma alusão à *Festa da Chiquita*, assim encerrando o circuito expositivo do museu.

Deste modo, a exposição de longa duração do Museu do Círio em Belém do Pará, busca contemplar os vários sentidos da festa, do sagrado ao profano. Mas, embora o tema do museu seja uma celebração imaterial, o que se percebe é o foco na materialidade por meio dos objetos expostos, sem um aprofundamento ou questionamentos sobre a festa, o ato da fé e outros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar as exposições, os museus e seus acervos como uma ferramenta de decisão e engajamento social, passível de mostrar os anseios e sonhos de um determinado grupo ainda é uma realidade distante de muitos museus. Mas o que se tentou aqui foi mostrar que na própria história do museu esse viés social não foi evidenciado, se atendo a outras questões diretamente ligadas

com o objeto materializado, mesmo quando trabalhando com manifestações imateriais.

Os museus podem ser ferramentas de mudança social, como idealizado na década de 1960 pela Nova Museologia, o museu tem sim um caráter social, mas está escondido em tantos outros recursos e histórias, que não fica aparente ao seu público.

Uma das possibilidades de ampliar o debate que envolve a musealização do patrimônio imaterial e o uso das novas tecnologias nos processos expositivos é a adoção da História Oral aplica à exposição desde a sua concepção, pois trata-se de uma metodologia interdisciplinar tanto em sua construção quanto nas possibilidades de sua aplicação (ALBERTI, 2011. p. 156).

Cabe ao museu se renovar, se reinventar, se mostrar. Seja por meio de sua exposição ou sua equipe. A mudança de terminologias não implica necessariamente na mudança de direção do museu, mas é o que se tem visto. Vamos dar ao museu as vozes que devem ser priorizadas: a da sua sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. História dentro da história. In. Fontes Históricas. Carla Bassanezi Pinsk (Org.). 3ª Ed. Contexto, São Paulo, 2011.

DÉDA, Ézio (Org.). Museu da Gente Sergipana: Catálogo. Aracaju: Instituto Banese, 2013.

CURY, Marília Xavier. Exposição: concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2005.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Coor.). Conceptos claves de la Museología. Traducido por Armida Córdoba. Paris: Armand Colin, 2010.

DESVALLÉES, André (Coor.). Terminología Museológica: Proyecto permanente de investigación. ICOFOM/ICOFOM LAM, mayo, 2000.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. A danação do objeto: o museu no ensino de história. Chapecó: Argos, 2004.

EXPOSIÇÕES DO MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA: UMA TRAJETÓRIA

Viviane Wermelinger Guimarães
viviane.wermelinger@usp.br

A pesquisa busca conhecer e analisar a trajetória das exposições museológicas do Museu de Arqueologia e Etnologia Professor Oswaldo Rodrigues Cabral da Universidade Federal de Santa Catarina (MArquE-UFSC) para discutir um programa de exposições para a Instituição que esteja de acordo com a concepção contemporânea de museu tendo como diretriz a participação ativa do público nos processos expográficos.
Os documentos, publicações e entrevistas sobre as exposições do Museu nos mostraram a trajetória dos processos expográficos e nos ajudaram a refletir sobre os caminhos possíveis para a construção de uma política de comunicação museológica.

Palavras-chave: Comunicação Museológica, Exposição, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade Federal de Santa Catarina.

As exposições museológicas são o principal meio de comunicação entre o museu e o público. Nesse espaço, o patrimônio cultural preservado e pesquisado é comunicado, proporcionando que as exposições sejam espaços de reflexão e apropriação do patrimônio.

O tema central da pesquisa está relacionado às exposições museológicas do Museu de Arqueologia e Etnologia Professor Oswaldo Rodrigues Cabral da Universidade Federal de Santa Catarina (MArquE-UFSC). Analisamos os caminhos percorridos pelo Museu na área de comunicação museológica e discutimos a potencialidade que as exposições têm de aproximação do público principalmente de grupos que possuem sua cultura material preservada na Instituição, no caso do MArquE-UFSC os grupos indígenas e tradicionais da região. Proporcionando ao Museu a abertura para a inserção desses grupos em seus processos museológicos, para que se torne um espaço legítimo de participação e preservação do patrimônio cultural.

Nesse sentido, apresentaremos nesse artigo um recorte da pesquisa de mestrado[1] referente ao levantamento das exposições temporárias e itinerantes do Museu. O levantamento nos trouxe diversas reflexões sobre a atuação da Instituição junto ao público e subsídios para pensarmos em uma política institucional de exposições que tenha como diretriz a participação do público nos processos museológicos.

O MArquE-UFSC é um Órgão Suplementar da Universidade Federal de Santa Catarina, situado no *Campus* Universitário na cidade de Florianópolis. A natureza do seu acervo é de antropologia e etnografia e arqueologia. Atualmente o seu acervo está dividido em três segmentos: Coleção Arqueológica, Cultura Popular e Etnologia Indígena.

Utilizamos como metodologia para a pesquisa o levantamento dos relatórios institucionais do Centro de Documentação da Instituição, os Anais do Museu de Antropologia nas edições de 1968 a 1983, para averiguação dos registros sobre exposições, assim como outras documentações

dos processos expográficos pertinentes. Outra fonte utilizada foi o Jornal Universitário da Agência de Comunicação da UFSC, notícias na página da internet da UFSC, para entender a repercussão que o Museu e suas exposições vinham alcançando.

Entrevistamos três funcionários da Instituição: Cristina Castellano, Maria Dorothea Post Darella e Gelci José Coelho. Os entrevistados foram selecionados pelo longo período de trabalho na Instituição e porque, pelos documentos, percebemos que os três atuaram em diversas exposições do Museu entre 1975 e 2013, período que compreende a pesquisa.

A formação do Museu de Arqueologia e Etnologia Professor Oswaldo Rodrigues Cabral (MArquE) tem na sua origem o Instituto de Antropologia, criado por meio da Resolução n.º 017/68 do Conselho Universitário, do dia 2 de maio de 1968, seis anos depois da criação da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em 1962.

Em 29 de maio de 1968, inaugurou-se a sua sede própria, uma edificação reformada e adaptada, a qual integrava o complexo da antiga Fazenda Experimental Assis Brasil, cujo espaço foi transformado no atual *campus* universitário. O Instituto de Antropologia possuía as divisões de Arqueologia, Antropologia Física e Cultural, abrigando laboratórios, biblioteca e sala de exposição para os objetos oriundos de pesquisas de campo que já formavam o acervo arqueológico, etnológico indígena e de cultura popular.

A reforma universitária implantada na UFSC em 1970 culminou na transformação do Instituto de Antropologia em Museu de Antropologia, pois uma vez que acreditavam na época que a palavra Instituto era incompatível para a estrutura da Universidade que contava com departamentos, centros e sub-reitorias.

No momento em que é denominado Museu, o público interno, os profissionais, e externo, o visitante, passam a procurar o Museu para conhecer o acervo originário das pesquisas arqueológicas, etnológicas e de antropologia física. Entretanto, os pesquisadores não estavam preparados para o atendimento ao público, principalmente o externo à Universidade e o escolar, e as instalações não contemplavam espaço para exposições do acervo. Então, foram construídos três anexos para abrigarem as exposições.

Nesse momento as exposições começam a fazer parte do cotidiano da Instituição, com uma interrupção no período entre 2003 – 2011 devido à demolição dos espaços expositivos para a construção de um novo prédio, denominado Pavilhão de Exposições, concebido para abrigar as atividades de comunicação museológica.

Os dados sobre as exposições nos trazem a percepção que desde a sua inauguração, ainda como Instituto de Antropologia (1968), existia uma preocupação em expor os acervos coletados nas pesquisas de campo realizadas, conforme relatado na carta publicada nos Anais de Antropologia:

> *O equipamento de suas várias salas e laboratórios parece excelente, os* ***salões de exposição*** *são da mais alta qualidade, e estamos certos de que essas acomodações permitirão a esse Instituto crescer de maneira que dentro de poucos anos o Senhor necessitará de uma nova ala. (CARTA...1969. p. 215, grifo nosso).*

No fim da década de 1970 a abertura das salas de exposição e a vinda da obra do artista Franklin Cascaes[2] proporcionou a ampliação das exposições e do público no Museu, conforme relata Gelci José Coelho:

> *[...] Mas eu tinha conhecido diferente Franklin Cascaes. Franklin Cascaes já estava por ali porque ele estava suprindo um setor dentro do Museu, porque o Museu era dividido em três setores: arqueologia, etnologia indígena e cultura popular. E daí nessas de eu procurar ele tinha um menino Jesus de tamanho natural, e é uma tradição nossa descendente de açoriano montar presépio, lá em casa sempre montamos presépio. E eu desafiei lá o Alroino[3] dizendo que eu sabia como que fazia pra trazer público pro museu. Disse: "como?". Aí eu disse essa coisa, não é? O escândalo é a base do sucesso, que hoje eu mudo pra a polêmica é a base do sucesso. [...] Eu me lembrava de coisas de quando eu era guri, por exemplo o Natal da gente era ir ver o presépio montado dentro da catedral, que era o Franklin Cascaes que montava, e coisas que ele fez dos presépios que eu vi e nunca saíram da minha memória. [...] Um era uns negócios de bambuaçu, mas os anjos estilizados de piteira. [...] E ali ele fazia duas asas, um corpo, uma cabeça de cacto e cabelo de barba de velho e era um anjo estilizado, e aquilo ficava na minha memória. Em conversa com ele eu lembrei isso, desse anjo. E a idéia era fazer agora uma instalação artística, ainda nem se falava nisso nessa época. Mas a idéia era montar um grande presépio extraordinário com aquelas folhas, aquela coisa, porque ele já falava muito da defesa da natureza da ilha. E aí, nós fizemos, montamos ali, um trabalho imenso, um grande presépio na frente do Museu da Universidade, naquele campo ali, aquele flamboaiã, um grande presépio. Quando a gente "tava" montando aconteceu uma reunião lá no Museu, e nessa reunião tinha pessoas importantíssimas, gente de altíssima consideração dizendo que aquilo era um absurdo permitir uma coisa dessas dentro da Universidade, ainda na frente do Museu. Quando eu ouvi isso eu fiquei entusiasmado dizendo "é um sucesso", [...]. E eu achei que era um sucesso, e não deu outra, menina. O presépio era tão extraordinário, tão extraordinário, que a única pessoa normal era o menino Jesus, o resto era estilização usando material recolhido na natureza da ilha pra mostrar a fragilidade dessa natureza.*

> *[...] E naquele entusiasmo todo nós montamos o presépio e literalmente a Universidade foi invadida pela comunidade, curiosos, eram multidões que se dirigiam. O povo nunca tinha ido ao campus, era lugar de doutor, e pela primeira vez eles foram, iam pra ver o museu. (COELHO, 2014).*

No período de 1971 – 2000, percebemos que as exposições eram concebidas setorialmente, pelos Setores do Museu – Arqueologia, Etnologia Indígena, Cultura Popular e Museologia do Museu, e muitas vezes eram realizadas por iniciativas individuais dos funcionários. Ao perguntarmos ao Gelci Coelho (2014) sobre a forma de atuação da equipe nos processos expográficos, ele afirma

que realizava todo o processo sozinho, que poucas vezes algum funcionário participava. Cristina Castellano (2014) afirma que, na época que começou a trabalhar no Museu (1989), participou tangencialmente, pois o profissional responsável era o Gelci Coelho, e praticamente todas as ações eram realizadas por ele. Mas no fim da década de 1990, começou a fazer algumas propostas de exposições; no período de 1989 – 2000, mas que existia pouca participação da equipe nos processos expográficos.

Outro ponto que cabe destacar é que as exposições, em grande parte, foram realizadas pelo Setor de Cultura Popular com o acervo ou reproduções da Coleção Elizabeth Pavan Cascaes e também instalações artísticas[4] inspiradas nas suas obras. A presença do artista e da sua obra no Museu foi relatada como uns dos marcos principais para a sua abertura ao público, principalmente quando Gelci Coelho começa a trabalhar na Instituição (1975) e passa a fomentar exposições com o acervo do artista.

A atuação de Gelci José Coelho também foi importante para a ampliação das exposições, principalmente depois da sua formação no curso de especialização em Museologia na Fundação Escola de Sociologia e Política em São Paulo (1978), coordenado por Waldisa Rússio Camargo Guarnieri[5]. Acreditamos que o curso proporcionou a Gelci Coelho trabalhar e construir uma relação mais próxima entre o público e a Instituição, de acordo com os preceitos da museologia da época e do conceito de "fato museológico"[6] de Guarnieri, conforme relata em sua entrevista[7].

Levantamos 372 exposições[8] (1971-2914), onde 106 exposições (29%) utilizavam a obra do Franklin Cascaes e 31 instalações artísticas (8%) inspiradas na sua obra. Pela tabela abaixo, podemos ver que, no universo das exposições com o acervo de Cultura Popular, 84% teve no seu discurso expográfico a obra do artista Franklin Cascaes.

Tabela 1 –Número de exposições do MArquE-UFSC dividido por coleções museológicas no período de 1971-2014

Exposições	Quantidade
Cultura Popular	126 (34%)
Etnologia Indígena	68 (18%)
Arqueologia	32 (9%)
Utilizando duas ou três coleções	3 (1%)

Fonte: Elaboração da autora da pesquisa, com base em documentos consultados.

No período entre 1982 e 2000, as exposições ficavam abertas ao público por um curto espaço de tempo. A maioria delas permanecia um mês na Instituição, e grande parte das temáticas era repetida todos os anos, fazendo parte de um projeto coordenado por Gelci Coelho, denominado como Calendário Cultural de Exposições.

Essas exposições eram montadas de acordo com um calendário. Encontramos nesse período no mês de fevereiro sete exposições com referência ao Carnaval na região; no mês de abril dezoito exposições que tinham como tema a cultura indígena, em referência ao Dia do Índio – 19 de abril; e em outubro, conhecido como o mês das crianças, mapeamos sete exposições que abordavam o universo infantil. Em junho e julho oito exposições com a temática de Festa Junina. Na época das Festas Natalinas, eram montadas exposições de Presépios do acervo de Cultura Popular e de artesões da região da Grande Florianópolis e instalações artísticas da representação de Presépio em tamanho natural.

O Museu, por possuir uma Coleção de Cultura Popular no seu acervo, construiu na época (1982 e 2000) uma relação com grupos de pessoas da região. A região da Grande Florianópolis possui grupos tradicionais que produzem trabalhos em cerâmica, renda e tecelagem, e constatamos trinta e quatro (13%) exposições de trabalhos dos artesões locais no Museu. Em relação à metodologia para a concepção dessas exposições, Dorothea Darella (2014) relata a existência da participação dos grupos nos processos:

> *No que se refere a exposições relacionadas ao então Setor de Cultura Popular (pesca, engenhos - farinha de mandioca etc.), a resposta é positiva. Tratava-se de atividades organizadas pelo museólogo e posteriormente diretor do Museu Gelci José Coelho (Peninha), que somava inclusive apresentações de grupos culturais de descendência açoriana (dança, canto etc.).*

Em relação às exposições na área de etnologia indígena podemos constatar que 18% das 372 exposições tinham essa temática. Como foi dito anteriormente, no mês de abril, quando se comemora o dia do Índio no Brasil, dezoito exposições foram montadas no Museu; algumas delas utilizaram o acervo da Instituição e outras usaram trabalhos em argilas confeccionados em oficinas pelo público ou por funcionários do Museu.

As exposições com temática indígena fez parte de alguns eventos acadêmicos e políticos[9] relacionados aos grupos indígenas. O MArquE–UFSC, desde a época do Instituto de Antropologia até o momento, tem um trabalho com os indígenas que estão no estado de Santa Catarina, principalmente, os Guarani e o Xokleng/Lãklanõ. A sua equipe está envolvida em projetos em parceira com os grupos indígenas, em relação à demarcação de territórios, à preservação cultural, à educação, entre outros. Grande parte das exposições dessa temática, conforme relata Dorothe Darella (2014), "foi concebida por via trabalhos de campo e atuações que vinham sendo efetiva-

das no Museu com comunidades localizadas, a princípio, na Grande Florianópolis". Diante desse cenário, podemos destacar duas exposições organizadas pelo Museu que tiveram a participação ativa de comunidades indígenas: na década de 1990, relata Cristina Castellano (2014), houve uma experiência[10] junto com uma população indígena, e em 2011, com os alunos Guarani, Kaingang e Xokleng/Lãklanõ do Curso de Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica – UFSC[11], na exposição "Guarani, Kaingang e Xokleng: Memórias e Atualidades ao Sul da Mata Atlântica que utilizou o método cooperativo[12] com os alunos indígenas.

Em relação ao acervo e às pesquisas arqueológicas do Museu, podemos constatar que foram realizados poucos processos comunicacionais (1971-2013) nessa área.

Na pesquisa, levantamos 32 (9%) exposições que tinham a temática de arqueologia na sua concepção. Dessas exposições, sete não foram organizadas pela Instituição e nem foram em seus espaços, somente o acervo arqueológico foi emprestado para compor exposições de outras instituições. Somente 13 exposições concebidas pelo Museu utilizaram o acervo arqueológico nas suas concepções.

CONSIDERAÇÕES

As informações levantadas e apresentadas nos trouxeram algumas indagações sobre os processos de concepção das exposições apresentamos para debate.

Pouco menos da metade das exposições (43%) foi concebida utilizando o acervo museológico. O Museu montou diversas exposições (44%) em espaços externos, proporcionando assim a ampliação e a democratização do acesso ao patrimônio e ao conhecimento. Os seus espaços museológicos foram abertos a diversos grupos e pessoas para que fossem realizadas exposições (49) com seus objetos culturais. Iniciativas pontuais (2) com a participação ativa de atores sociais foram experimentadas em processos expográficos.

Podemos dividir em três momentos os processos expográficos: o primeiro na época do Instituto de Antropologia (1968-1970), quando as exposições eram ferramentas didáticas para aulas dos cursos superiores da área de ciências humanas e sociais.

O segundo momento (1971-2011) surge quando passa a ser denominado Museu, nesse longo período, a Instituição começa a abrir as portas para o público externo e realiza diversas exposições com seus acervos, objetos de grupos ou de pessoas da região da Grande Florianópolis, de grupos indígenas e acervos de outras instituições museológicas.

Com a abertura do Pavilhão de Exposições, em 2012, temos o terceiro momento, em que os espaços foram projetados para abrigar exposições museológicas e possuem condições ideais para receber os acervos museológicos e o público: controle de temperatura e umidade, iluminação, acessibilidade física, entre outros. Além da mudança estrutural, a metodologia de trabalho da equipe também passou por modificações, pois os profissionais participam dos processos compondo uma

equipe interdisciplinar e utiliza em alguns processos expográficos o método cooperativo.

Vimos que o Museu passou e passa por um processo de transformação buscando cada vez mais uma aproximação com o público por meio dos seus processos museológicos, principalmente os processos expográficos, proporcionando a apropriação do patrimônio preservado.

Atualmente existe a preocupação com a abertura dos museus ao público e com a democratização do acesso ao acervo por meio de exposições. As exposições estão se adequando, cada vez mais, aos processos contemporâneos museológicos, expandindo os sujeitos museográficos (CANEVACCI, 2012), inserindo ativamente grupos que possuem seus patrimônios culturais preservados pela Instituição nos processos expográficos.

O levantamento da trajetória do MArquE-UFSC, com foco nas suas exposições museológicas nos trouxe alguns pontos para reflexão: a transformação de Instituto em Museu proporcionou mudanças significativas nos processos e objetivos da Instituição, mas ao mesmo tempo percebemos um fio condutor nessas mudanças, pois ao pensarmos na atuação do Instituto, percebemos que não se difere de um museu universitário, pois seu processo curatorial é similar, a mudança está no alcance do processo de comunicação museológica.

Algumas exposições concebidas pelo Museu proporcionaram uma atuação mais ativa do público, já que ele fazia parte dos processos. Podemos destacar o trabalho do artista Franklin Cascaes, pois sua obra era baseada em pesquisas etnográficas na região onde o Museu está inserido. Após a pesquisa e a produção de sua obra, retornava ao local para expor os seus trabalhos, valorizando a parceria na pesquisa com a população local. A entrada de Franklin Cascaes (1970) na Instituição fomenta, ainda mais, a aproximação das pessoas da região. Então o Museu, além de ferramenta comunicacional, torna-se referência para a cidade. O público, grande parte pertencente a grupos tradicionais, começa a aproximar-se ao ser ver retratado nas exposições, com obras que representam os seus universos: seus trabalhos, suas crenças e seu cotidiano. A partir dessa aproximação, o Museu abre suas portas para que os grupos tradicionais exponham suas criações, participem de algumas exposições e apresentações de danças. As participações dos grupos tradicionais e de outras pessoas foram pontuais, mas acreditamos que contribuiu para diminuir a distância do público com o Museu, principalmente por ser um Museu de uma universidade, que, embora pública, sabe-se que seu acesso nem sempre é democrático como gostaríamos.

O Museu, durante um longo período, que podemos datar como da segunda metade da década de 1970 ao fim da década de 1990, esteve aberto ao público, cumprindo o seu papel de porta de entrada para a Universidade.

Concomitantemente, as ações políticas e de pesquisa da equipe do Museu junto aos grupos indígenas que vivem no sul do Brasil também proporcionou a aproximação desses grupos com a Instituição, e constatamos que algumas exposições concebidas pelo Museu tinham um caráter

político.

Por meio dos trabalhos de campo, eram levantadas questões sobre a causa indígena, como: território, territorialidade, patrimônio material e imaterial, entre outras que depois eram apresentadas ao público expograficamente.

As exposições sofreram interrupções (2000-2012) devido às instalações físicas da Instituição. Nesse momento, apesar de algumas exposições serem montadas em outros espaços, a aproximação da Instituição com o público diminui e a ações são voltadas aos processos internos, proporcionando um hiato entre o patrimônio cultural preservado e o público.

Em vista dessas questões e do fato de acreditar nas potencialidades dos museus como promotores do desenvolvimento local e da transformação do patrimônio em herança cultural, que começamos esta pesquisa. Percebemos que o MArquE-UFSC, por possuir acervos museológicos de natureza antropológica, e pelo seu histórico de atuação com grupos tradicionais e indígenas da região, pode construir uma relação próxima com o seu público, inclusive introduzindo-o em alguns processos museológicos.

Por meio do levantamento e da análise das exposições museológicas do MArquE-UFSC podemos pensar uma política de exposições para o Museu que tenha como diretriz a participação ativa do público, para que posteriormente seja ampliada em outros processos museológicos.

NOTAS

[1] GUIMARÃES, Viviane Wermelinger. Exposições museológicas do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal de Santa Catarina: espaço para construções de parcerias. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia – Universidade de São Paulo, 2014.

[2] Franklin Joaquim Cascaes (1908 – 1983) artista nascido em de Florianópolis – SC, materializou em forma de desenhos e esculturas ao longo de décadas (1940 - 1980) as transformações que ocorriam na Ilha de Santa Catarina e litoral próximo, bem como o dia a dia, o sagrado e o profano, o negro, o índio, os descendentes de açorianos, de madeirenses, de portugueses, entre outros. (GHIZONI, 2011). Assim, passou a integrar o acervo do Museu, um arquivo composto por mais de três mil peças em cerâmica, madeira e outros materiais, e mais de oitocentos desenhos, gravuras e escritos de autoria de Franklin Cascaes, doado por ele mesmo. Esse acervo, denominado "Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes", até hoje se encontra no Museu Universitário, e tem forte apelo popular devido à notoriedade de Cascaes nos estudos em relação à ocupação humana da Ilha de Santa Catarina. (NECKEL, R; KÜCHLER, A. D. C., 2010, p. 268).

[3] Alroino Baltazar Eble – Diretor do Museu no período de 1975 a 1976.

[4] Obras artísticas produzidas em tamanho natural com materiais efêmeros de diversas temáticas

relacionadas ao cotidiano e crenças da região.

[5] A professora e museóloga Waldisa Rússio foi uma das personalidades centrais, no Brasil e fora dele, para o estabelecimento das bases do pensamento museológico contemporâneo. Waldisa coordenou diversos projetos de implantação de museus estaduais entre o final da década de 1960 e durante toda a década de 1970. No final da mesma década, foi a principal responsável pela constituição do primeiro curso de pós-graduação em Museologia do País, iniciado em 1978 na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo. (MATARAZZO, 2010. p. 15)

[6] O principal conceito elaborado e trabalhado pela museóloga e que expressa ainda a sua atualidade é o conceito do "fato museológico". O "fato museológico", entendido como a profunda relação entre o homem, ser que conhece, e os objetos de sua realidade e resultados de sua ação transformadora. Waldisa, ao estabelecer o foco da Museologia sobre a relação social inerente entre os seres humanos e os objetos representantes de sua memória, propõe uma mudança radical no foco de atuação dessa disciplina. A abordagem teórica passa a ser direcionada ao estudo crítico dos processos sociais dos quais os objetos se tornam testemunhos de uma memória específica e não mais o estudo dos objetos isolados dentro de um museu, sacralizados e desprovidos de um contexto histórico. (MATARAZZO, 2010. p. 15, grifo do autor).

[7] COELHO, 2014.

[8] Levantamos exposições temporárias, itinerantes, visitantes, longa duração e exposições que utilizaram o acervo do MArquE–UFSC. (GUIMARÃES, 2014. p. 149 – 209).

[9] Projeto "Diversidade Cultural – Desvelando Povos e Movimentos Indígenas no Brasil e em Santa Catarina" (1996), onde foram realizadas oito exposições abordando diversas culturas indígenas e duas delas utilizaram o acervo do Museu. Outras exposições também foram concebidas em eventos, como: "Realidade das aldeias dos Guarani-Mbyá de Massiambu e Morro dos Cavalos – Palhoça –SC", como parte do 7.º Encontro das Comunidades Eclesiais de Base (1996); "Os Guarani no litoral de Santa Catarina" no evento Nossas Florestas, nossa herança (1997); no 3.º Encontro Ibero-Americano de Unidades Ambientais do Setor de Transporte fez parte a exposição "Sítios Arqueológicos e Comunidades Guarani na Área de Influência das Obras de Duplicação da BR 101 em Santa Catarina" (1998); "Como seguir [sendo] Guarani agora?" (2001), exposição que contou com depoimentos dos índios Guarani e fez parte do IV Encontro Nacional sobre a Atuação do Ministério Público Federal na Defesa das Comunidades Indígenas e Minorias, na Assembleia Legislativa de Santa Catarina e no Centro de Filosofia e Ciências Humanas – UFSC, entre outras.

[10] Não encontramos na documentação mais informações sobre essa exposição.

[11] Curso criado em 2010 que tem como enfoque "Territórios indígenas: questões fundiária e ambiental no Bioma Mata Atlântica", podem candidatar-se ao curso os povos indígenas que vivem na parte meridional do Bioma Mata Atlântica: Guarani (ES, RJ, SP, PR, SC, RS), Kaingang (SP, PR,

SC, RS) e Xokleng/Laklanõ (SC), com Ensino Médio completo. O curso é realizado em regime presencial especial com etapas concentradas e é desenvolvido na "Pedagogia da Alternância: Tempo Universidade e Tempo Comunidade".

[12] O método cooperativo incorpora, ao método em equipe, representantes das culturas tratadas na formulação da enunciação expositiva. A incorporação coloca a narrativa expositiva na primeira pessoa, EU/NÓS, ao passo que no processo em equipe a narrativa é colocada na terceira pessoa, ELE/ELES (CURY, 2012).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANEVACCI, M. Comunicação museográfica: autorrerpesentação, arte pública, culturas expandidas. In: Questões indígenas e museus: debates e possibilidades.
Brodowski: ACAM Portinari/Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo/Secretaria de Estado da Cultura (SEC), 2012. p. 78 – 89.

CARTA de congratulação enviada ao Professor Oswaldo Cabral por Clifford Evans e
Betty J. Meggers do Smithsonian Institution de Washington. In: Anais do Museu de
Antropologia. Anual. Continuação de Anais do Instituto de Antropologia. Florianópolis: UFSC, 1969. p. 215.

CASTELLANO, C. As exposições museológicas do MArquE-UFSC, Florianópolis. 13 maio 2014. Entrevista concedida à pesquisadora. Viviane Wermelinger Guimarães.

COELHO, G. J. As exposições museológicas do MArquE-UFSC, Palhoça. 4 fev.
2014. Entrevista concedida à pesquisadora. Viviane Wermelinger Guimarães.

CURY, M. X. Museologia, comunicação museológica e narrativa indígena: a experiência do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre. In: Museologia & interdisciplinaridade. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, Brasília, v. 1, n. 1, p. 49-76, jan./jul. 2012.

GHIZONI, V. R. Conservação de acervos museológicos: estudo sobre as esculturas em argila policromada de Franklin Joaquim Cascaes. Florianópolis, SC, 2011 210 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Florianópolis, 2011.

GUARNIERI, W. R. C. Museologia e identidade. In: Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010. v. 1. p. 176-185.

GUIMARÃES, V. W. Exposições Museológicas do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal de Santa Catarina: espaços para construções de parcerias. São Paulo, SP, 2014. 228 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação Interunidades

em Museologia, São Paulo, 2014.
MATARAZZO, A. Apresentação. In: Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010. v. 1.
NECKEL, R; KÜCHLER, A. D. C. (Org.). UFSC 50 anos: trajetórias e desafios.
Florianópolis: UFSC, 2010. 480 p.
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. Revista comemorativa dos 30 anos do Museu Universitário "Oswaldo Rodrigues Cabral", Florianópolis, 1998. Disponível em: http://www.museu.ufsc.br/downloads/revista_mu_ufsc_30anos.pdf. Acesso em: 14 ago. 2013.

A CONSTRUÇÃO DE UMA EXPOGRAFIA PARA O MUSEU DE GEOCIÊNCIAS DO INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Marília Xavier Cury

Lúcia Shibata
luciashib@gmail.com

Este trabalho é sobre uma pesquisa em andamento sobre a construção de uma expografia para um museu de geociências de forma participativa. O lócus do estudo é o Museu de Geociências do Instituto de Geociências da Universidade de São Paulo, cuja expografia adota terminologia acadêmica e retórica classificatória. A pesquisa discute metodologia em museus, particularmente de processos expográficos de museus científicos e problematiza o método de trabalho para a elaboração e montagem de exposições em museus contemporâneos. Os dados preliminares apontam para a construção de uma expografia que é tanto instrumento como resultado de um processo contínuo no qual o conhecimento é construído.

Palavras-chave: Geociências e Museus, Expografia,
Museu e Universidade.

INTRODUÇÃO

Fundado em 1934, o Acervo de Minerais e Rochas, conhecido atualmente como Museu de Geociências, é uma seção do Instituto de Geociências (IGc) da Universidade de São Paulo (USP) cujas exposições de longa e curta durações são abertas à visitação pública desde os anos 1990.

A finalidade do Acervo à época de sua fundação, quando fazia parte da então Faculdade de Ciências e Letras, era servir como laboratório de aulas práticas de mineralogia do curso de Ciências Naturais (SÃO PAULO, 1934; WATAGHIN, 1992). Desde então testemunhou reestruturações institucionais na USP e mudança no perfil de seus gestores e de visitantes, sem, no entanto, ter tido grandes alterações na sua expografia, que privilegia dados e terminologia da mineralogia.

Esta pesquisa, que foi iniciada com a finalidade de desenvolver uma nova expografia para o Museu de Geociências, ao optar por adotar a pesquisa-ação participativa, previu, em seu planejamento, a capacitação da equipe e a elaboração colaborativa de um plano museológico. Essa estratégia tem se mostrado bastante oportuna pois o processo de elaboração do plano museológico tem revelado que, nesse caso, a missão de um museu que atende uma área específica à época de sua fundação deveria ser diferente de outra que tem escopo mais abrangente e que passou por tantas mudanças institucionais, pois isso se reflete nas suas demais atividades, particularmente documentação, e, consequentemente, no direcionamento de atividades de educação, comunicação, conservação e pesquisa.

A seguir, apresentaremos as características gerais do Museu de Geociências da Universidade de São Paulo, particularmente da sua expografia, o processo de pesquisa, os resultados parciais alcançados até o momento e os resultados esperados nas considerações finais.

O MUSEU DE GEOCIÊNCIAS E A PROBLEMÁTICA COMUNICACIONAL DA EXPOSIÇÃO

O Museu de Geociências é atualmente uma seção do Instituto de Geociências (IGc), que é a unidade da Universidade de São Paulo (USP) criada em 1977 para oferecer ensino superior (bacharelado em Geologia e licenciatura em Geociências e Educação Ambiental e pós-graduação em Geologia) e estudos avançados em Geociências (INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS, 2014).

Fundado em 1934, o Museu foi organizado por Ettore Onorato, professor italiano contratado para ocupar a cadeira de Mineralogia e Geologia do curso de Ciências Naturais da Faculdade de Filosofia e Letras, para ser utilizado como laboratório de aulas práticas de mineralogia (INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS, 2014; WATAGHIN, 1992). O curso de Geologia foi criado somente em 1957 e continuou vinculado à Faculdade de Filosofia e Letras até 1969, quando uma reforma universitária resultou na separação das ciências biológicas e exatas e determinou a criação do Instituto de Geociências e Astronomia e sua mudança para o campus do Butantã, na zona oeste de São Paulo (a Faculdade de Filosofia e Letras localizava-se nos Campos Elíseos, no centro) (INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS, 2014). Com a mudança, o Museu permaneceu fechado no campus. Em 1972 o Instituto de Geociências e Astronomia foi dividido em Instituto de Geociências e Instituto de Astronomia e Geofísica e Ciências Atmosféricas, sendo que o Museu tornou-se uma seção do primeiro. Não há ainda muitos dados conhecidos sobre a gestão do museu até 1972, quando o Prof. Dr. Darcy Pedro Svísero (informação verbal)[1] se tornou responsável pelo museu até 1981, período em que permaneceu totalmente fechado por falta de um profissional de dedicação exclusiva às suas atividades, o que ocorreu com a contratação da Sra. Maria Lúcia Campos Rocha, formada em história natural e esposa de um dos professores, para reorganizá-la. Nos anos 1980 o museu era visitado somente por grupos escolares que tomavam iniciativa de conhecê-lo e foi definitivamente aberto à visitação pública somente em 1991, quando passou a ocupar o espaço atual, no primeiro andar do edifício do IGc. Desde 2005 o chefe técnico é o geólogo Ideval Souza.

Apesar de ter adotado o termo "Museu" em seu nome, não é considerado um dos museus estatutários da USP, que têm autonomia administrativa. O Museu de Geociências é, no entanto, considerado museu, segundo a Seção 1 do Artigo 3 do Estatuto do Conselho Internacional de Museus (ICOM) (INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS, 2007) e a Lei no 11.904 de 14 de janeiro de 2009 (BRASIL, 2009), que institui o Estatuto de Museus e dá outras providências, pois faz parte de uma instituição permanente de uma universidade pública aberta à visitação pública. O seu acervo, composto por minerais, rochas e fósseis e documentos relacionados, foi formado por doação de professores, pesquisadores, alunos, outras instituições e colecionadores, além de aquisição de coleções (INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS, 2014).

O espaço expositivo principal do Museu de Geociências localiza-se no primeiro andar do In-

stituto de Geociências, onde está instalada a exposição de longa duração em uma sala de 460 m2. Nesse espaço cerca de 5.000 amostras de minerais, rochas, fósseis e réplicas de fósseis são, na maioria, exibidos conforme a ordem sistemática de mineralogia, ou seja, baseado na composição química, mesmo critério adotado na época de sua fundação, em 1934. Cada item geralmente é exposto com uma etiqueta contendo o nome, a composição química, a origem e o nome do doador. As alterações feitas ao longo do tempo limitaram-se a aquisição de itens, mudança de mobiliário e adaptação de materiais expositivos elaborados para eventos acadêmicos por pesquisadores e alunos do IGc. As principais seções e forma de organização são:

- Minerais: organizados conforme a composição química;
- Rochas: organizadas conforme tipo, com destaque para os minerais;
- Gemas: organizadas conforme o tipo;
- Cavernas: material originalmente produzido para evento acadêmico, adaptado para o espaço;
- Aplicações: produtos são exibidos ao lado de rochas e minerais que foram usados como insumo. No texto de cada item, ressalta-se a composição química utilizada;
- Coleção Schnyder: coleção de minerais e rochas de características estéticas extraordinárias;
- Outras: seções reduzidas, em armários espalhados pelo espaço expositivo, contendo um tema, sendo que os principais são meteoritos, holótipos, minerais de origem orgânica, rochas mais antigas e minerais e rochas de características excepcionais.

As exposições de curta duração são geralmente instaladas nesse mesmo espaço ou no térreo do edifício.

Este projeto de pesquisa foi concebido como decorrência dos programas de estágio desenvolvidos no Museu em Geociências em 2011 e 2012. Um desses projetos concentrou-se no público e, outro, na equipe do Museu. No período de 2004 a 2012, a média anual de visitantes foi de 14 mil pessoas, dos quais cerca de 73% com grupos escolares e 24% espontaneamente.

No projeto sobre público, o objetivo era verificar, no espaço expositivo principal, se os visitantes obtinham informações das etiquetas pela observação de seus comportamentos. Partia-se do pressuposto que a parcela do público externo, não acadêmico, teria dificuldades de entender a forma de organização e a terminologia adotada. Durante o período observado, os grupos escolares foram, como de costume, recebidos na porta do IGc e assistiram a uma aula sobre Geociências antes de visitarem o espaço expositivo, onde verificou-se comportamentos variados, alguns observavam atentamente as vitrines, sendo que os mais velhos geralmente tiravam fotos, outros preferiam se dirigir à loja perto da entrada do Museu. Com relação aos visitantes não acadêmicos, somente aqueles que revelavam em suas falas conhecimento na área aparentemente leram as etiquetas, além dos alunos do IGc, que, aliás, não totalizaram nem 1% dos visitantes. A grande

maioria dos visitantes não demonstrou ler as etiquetas, sendo que nas visitas que aparentavam ser em família, os adultos frequentemente davam explicações às crianças a partir de seus conhecimentos, nem sempre corretos, sendo que, em geral os visitantes espontâneos perguntavam ao guarda, antes de sair do espaço, sobre "o que era" o museu. Acreditamos que isto revela que eles têm uma ideia de que as exposições transmitem uma mensagem ou teriam suposto que o museu era de minerais e rochas ou de pedras. Em outras palavras, a comunicação museológica não é efetiva, uma vez que isso aconteceria se o visitante incorporasse o discurso do museu. No caso dos visitantes espontâneos do Museu de Geociências, eles não aparentaram ler as legendas tampouco conseguiram articular sobre a finalidade da exposição.

O outro projeto, centrado na equipe do museu e realizado no segundo semestre de 2011, foi conduzido para refletir sobre o fato dos visitantes espontâneos demonstrarem que não sabem "de que era o museu" que, na opinião deles, é uma questão compartilhada pelos grupos escolares, pois todos se mostram surpresos nas aulas antes das visitas ao espaço expositivo quanto à Geociências em geral. A partir dessas constatações, uma pesquisa de mestrado foi iniciada, visando ao entendimento da problemática apontada, particularizando a exposição, para um diagnóstico da situação aprofundado, o que se fez entre pesquisador e equipe do Museu de Geociência.

AS PRÁTICAS DO MUSEU DE GEOCIÊNCIAS: EM BUSCA DE SUBSÍDIOS

Adotou-se a pesquisa-ação participativa para promover reflexão sobre as práticas do Museu de Geociências. O principal resultado dessa fase foi a criação de um ambiente em que os participantes avaliaram criticamente as vitrines do Museu e uma mudança de postura foi possível. Até então a equipe mostrava-se aberta para fazer alterações do conteúdo das etiquetas dos itens expostos, mas não a sua reorganização. No final dessa etapa, mostraram-se mais propensos a aceitar uma mudança maior na expografia.

Em outra etapa do trabalho, no segundo semestre de 2012, o objetivo era explorar as possibilidades de ensino de geociências por meio dos aspectos visuais dos minerais e das rochas, pois o aprendizado de geologia é bastante visual, sendo, segundo Potapova, "a única das ciências naturais que estuda os processos naturais numa forma refletida, 'fixada' (ossificada = ossified no original), conforme registrado, nas estruturas geológicas; (...)" (2008, p.87).

Essas experiências serviram para constatar que seria necessário abordar a questão da comunicação pela perspectiva da museologia para que se tornasse efetiva, pois esta considera a experiência cultural vivenciada que, segundo a Cury (2012, p. 51), "é ritualística, sensorial, afetiva, emocional, física e fractal". Além disso, seria necessário que a equipe fosse envolvida no processo de construção da expografia e na sua articulação conceitual, fazendo, assim, uma transição de museu autocrático para museu comunicativo, construído de forma colaborativa.

Em vista disso, a pesquisa em andamento tem o objetivo geral de refletir sobre a organização

da equipe do museu para desenvolver de forma conjunta uma expografia que atenda os interesses dos públicos acadêmico e não acadêmico. Nesse processo, a elaboração do plano museológico foi utilizada como ferramenta de reflexão que influencia as decisões sobre expografia, sendo necessário instrumentalizar a equipe do Museu de Geociências para esta finalidade.

Cury (1999) define, com base na bibliografia da área de design de exposições, as seguintes fases do processo de concepção e montagem de exposição:

I. Fase de Planejamento e de Ideia

II. Fase de Design;

III. Fase de Elaboração Técnica;

IV. Fase de Montagem; e

V. Fase de Manutenção, Atualização e Avaliação.

Em vista da limitação de recursos do Museu e da equipe reduzida[2] , esta se concentra na primeira fase, de Planejamento e da Ideia, que inclui a concepção museológica, e certos aspectos das fases de Design e de Elaboração Técnica, conforme detalhado no quadro a seguir:

Quadro 1 – Fases do projeto de pesquisa

Fase	Atividades	Produto
Preliminar	1) Leitura e discussão dos seguintes temas: a) História dos museus b) Definição de museu, museologia e exposição. c) ICOM e o desenvolvimento do pensamento museológico.	• Capacitação da equipe. • Plano museológico. • Subsídios para elaboração da pesquisa quantitativa. • Auto avaliação.
	2) Análise de exposições e visitas técnicas a outros museus.	Construir a capacidade de análise crítica.
Planejamento e Ideia	Aplicação da pesquisa quantitativa direcionada ao público interno.	Concepção museológica.
Pré-design e avaliação	1) Elaboração de protótipos. 2) Avaliação conceitual, formativa e somativa.	Subsídios sobre a concepção da forma definitiva da exposição. Concepção museográfica
Avaliação final	Avaliação do processo	

Fonte: Autoras.

Na fase preliminar foram planejadas aulas teóricas e visitas a museus com o objetivo de capacitar a equipe. O conteúdo das aulas foi elaborado de forma que, combinado com as visitas, a equipe tenha condições de avaliar a sua prática, compreendendo as influências da expografia atual do Museu de Geociências e de exposições de terceiros, e tenha subsídios para elaborar o plano museológico. Essa fase também incluiu uma pesquisa quantitativa direcionada ao seu público interno (alunos, professores e funcionários do IGc), para verificar o motivo pelo qual aparentemente

visitam pouco o Museu de Geociências e, como este é uma seção do IGc do qual fazem parte, suas opiniões sobre assuntos que deveriam fazer parte exposição. Conforme mencionado, a exposição atual se baseia na original, com ênfase nos aspectos mineralógicos, sendo que as únicas disciplinas de geociências oferecidas à época eram mineralogia e geologia. Atualmente, o Museu faz parte de uma instituição que se dedica a uma gama maior de áreas de geociências, que oferece mais de 30 disciplinas, como sedimentologia, tectônica, geocronologia, etc., não representadas na exposição. A fase do planejamento e da ideia menciona somente a pesquisa quantitativa como atividade, mas o produto, concepção museológica, será o resultado dessa atividade somada às outras realizadas até então. Os resultados dessa pesquisa também serão considerados na parte final do plano museológico, de formulação da missão e objetivos do Museu de Geociências.

A fase seguinte foi denominada pré-design e avaliação, pois não conta com os serviços profissionais de um designer. Nesta fase construiremos protótipos e os submeteremos à avaliação do público conforme a proposta conceitual estabelecida. Testaremos essa dinâmica como o estabelecimento de um processo, o qual a equipe do Museu poderá se apoiar no futuro para obter informações não só sobre a adequação e efetividade da expografia, mas também a respeito de aprendizagem de Geociências. E como esse processo requer conhecimento da área, ele também pode dar origem a pesquisas.

Dessa forma, serão adotadas as avaliações formativa, corretiva e somativa, conforme Cury (1999). O produto desta fase é a concepção museográfica.

Na última fase está prevista a avaliação do processo, quando aspectos que podem ser melhorados serão indicados e será feita uma análise do grau de independência da equipe na tomada de decisões sobre processos expositivos.

DADOS PRELIMINARES

A pesquisa está atualmente na fase de planejamento e ideia, em que a pesquisa quantitativa é conduzida para conhecer a opinião do público interno (isto é, alunos, pesquisadores, funcionários e professores do Instituto de Geociências), e na de ideia e de pré-design e avaliação.

Na fase preliminar, foram conduzidas no total 17 atividades, distribuídas entre aulas teóricas, práticas e visitas a exposições. Nas aulas teóricas, adotou-se os textos do livro "Museología y Museografía" de Fernández (2010) porque este traça um paralelo entre as mudanças na sociedade e a história dos museus. Os alunos revelaram que tiveram dificuldades na leitura do texto, não chegando até o final dos mesmos. Outros textos foram recomendados e o resultado foi o mesmo. Avaliamos o que, no discurso deles, eram as dificuldades e concluímos que estas foram originadas do fato da museologia ser uma disciplina, com terminologia e construção cognitiva próprias. As primeiras aulas deveriam, portanto, ter se concentrado em conceitos básicos, como o de patrimônio, que, mais tarde, na elaboração do plano museológico, notou-se que não lhes

era claro. Essa dificuldade teve ainda um outro desdobramento: o distanciamento dos assuntos. Depois de estudarmos, por exemplo, a Mesa-Redonda de Santiago e as Declarações de Quebec e Caracas (BRUNO (Coord.), 2010), os alunos fizeram comentários que sugeririam que os desafios ali propostos fossem apenas aplicáveis a museus de outras tipologias, notadamente de arte, história e antropologia. A opinião da equipe só mudou depois das visitas técnicas a outros museus, em que viram exemplos na prática. Temos que mencionar que cada visita trouxe um aprendizado, mas gostaríamos de registrar que por um acaso, pois a ordem das visitas não foi planejadas de forma intencional, houve uma progressão de experiências, ou seja, partiu-se de uma exposição que não lhes agradou até uma em que tiveram uma experiência visceral. Foi uma experiência tão acachapante que o discurso dos alunos mudou de forma significativa, ao ponto de expressarem que gostariam de promover a cidadania por meio da exposição. Iniciamos, então, o plano museológico, cuja elaboração tem sido feita de forma gradual, e que tem se revelado uma eficiente ferramenta de reflexão sobre as práticas do Museu de Geociências, pois todas as atividades até então realizadas foram organizadas e avaliadas individualmente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes do início da condução dessa pesquisa, a capacitação da equipe do Museu de Geociências havia sido incluída como forma de dar legitimidade às decisões de mudanças na expografia. Atualmente, em que a equipe dedica-se especificamente à aplicação da pesquisa quantitativa para definir a missão do Museu de Geociências, finalizando, dessa forma, a elaboração do plano museológico, e definir os principais aspectos da expografia, percebe-se que o processo de detalhamento de cada uma de suas atividades trouxe muitos elementos para reflexão, evidenciando, por exemplo, a importância e a interdependência das áreas.

O conhecimento que a equipe adquiriu durante o processo já se nota em como ela se expressa. Espera-se que isto se reflita no resultado final. Uma equipe que consegue enxergar suas atividades com clareza tem condições de traçar objetivos de comunicação que podem ser posteriormente aproveitados em suas atividades de pesquisa, que podem alimentar a comunicação e assim por diante. A expografia, dessa forma, seria tanto instrumento como resultado de um processo que prioriza pesquisa e que há organização de dados e síntese necessária para construção de conhecimento.

Esta pesquisa será concluída em junho de 2015 e as próximas fases são a continuidade do pré-design e avaliação e a avaliação do processo. Na fase do pré-design e avaliação, tentaremos adotar um processo de design com abordagem estruturada (KUMAR, 2013), baseada na experiência do usuário. Na fase final, de avaliação do processo, elencaremos os aspectos positivos e negativos e convidaremos os alunos a fazer uma avaliação do processo.

NOTAS

[1] Informação fornecida pelo Prof. Dr. Darcy Pedro Svísero, em 2014, durante o processo de elaboração do plano museológico.

[2] A equipe do Museu de Geociências é composta por três funcionários com formações variadas (Geologia, História e Relações Públicas), sem especialização na área de museologia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Lei no 11.904 de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso em 3 jul. 2014.

BRUNO, M.C.O. (Coord.). O ICOM-Brasil e o Pensamento Museológico Brasileiro – documentos selecionados. São Paulo: ICOM, 2010. v.2. 164 p.

CURY, M.X. Comunicação museológica: Uma perspectiva teórica e metodológica de recepção. São Paulo, Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2005, 359f.

_____. Exposição: Análise metodológica do processo de concepção, montagem e avaliação, São Paulo, Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999, 134f.

_____. Museologia, comunicação museológica e narrativa indígena: a experiência do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre, Museologia & Interdisciplinaridade, n.1, 2012. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/museologia/article/view/6842/5514>, acesso em 20 de março de 2013, p.49-76.

FERNÁNDEZ, L.A. Museología y Museografía. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2010. 383 p.

INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS. Museu de Geociências. São Paulo, Disponível em: <http://www.igc.usp.br/museu/>, acesso em: 3 jul. 2014.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. ICOM Statutes. 2007. Disponível em: <http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Statuts/statutes_eng.pdf>, acesso em: 3 jul. 2014.

KUMAR, V. 101 Design Methods – A Structured Approach for Driving Innovation in Your Organization. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2013. 326p.

POTAPOVA, M.S. Geologia como uma ciência histórica da natureza. Tradução Conrado Paschoale. Campinas, Terrae Didática, 2008, v. 3, Disponível em: <http://www.ige.unicamp.br/terraedidatica/>, acesso em: 4 jul. 2014, p. 86-90.

SÃO PAULO. Decreto no 6.283 de 25 de janeiro de 1934. Dispõe sobre a criação da Universidade de São Paulo. Disponível em: < http://governo-sp.jusbrasil.com.br/legislacao/225246/decreto-6283-34>. Acesso em: 4 jul. 2014.

WATAGHIN, L. Fundação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo: A Contribuição dos Professores Italianos. São Paulo, Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 1992, v. 34, p.151-174.

DOCUMENTAÇÃO EM MUSEUS DE ARTE CONTEMPORÂNEA E A RELAÇÃO COM A PRESERVAÇÃO DE ACERVOS

Silmara Küster de Paula Carvalho
kustermuseu@unb.br

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
dionisio@unb.br

O artigo propõe uma reflexão em torno da importância do detalhamento no processo da documentação museológica de obras de arte contemporânea para a preservação a fim de que os museus tenham o suporte necessário para procedimentos de conservação e reapresentações futuras. É parte da pesquisa "Registro e reapresentação dos acervos de arte brasileiros: análise comparativa", ainda em fase de realização, conduzida primeiramente no Museu de Arte de Ribeirão Preto - SP.

Palavras-chave: Arte Contemporânea, Documentação, Museu, Preservação.

1. INTRODUÇÃO

A interação já estabelecida entre o *status fundante* e o arcabouço teórico da Museologia, História da Arte, Crítica e Conservação poderá contribuir para a documentação e a preservação de obras de arte contemporânea. Dentre os vários aspectos que podem nortear a compreensão do objeto artístico é fundamental a interdisciplinaridade entre áreas, o que poderá ampliar informações sobre as obras para aplicações posteriores, seja em reapresentações futuras, seja no estudo da própria matéria que compõe os acervos ou, ainda, no contexto em que foram gerados, visando primordialmente à preservação do conceito e da poética notadamente inspirados e criados pelos artistas, sem descurar do tempo presente. Os museus trabalham continuamente com semióforos, pois têm a responsabilidade de preservar a intencionalidade e a concepção da criação, ou seja, manter "a fotografia do tempo", independentemente da coleção exposta (CRUZ, 2002, p. 242). Os museus podem propiciar ao homem sujeito um alcance possível de conhecimento e experiência estética a partir das exposições notadamente pensadas nas mais diversas conexões, temporalidades e contextos.

O Código de Ética do *International Council of Museums* - ICOM (2008) para os museus assevera que a finalidade dos museus é contribuir para a salvaguarda do patrimônio natural, cultural e científico, sendo a gestão inerente às suas atividades. Ainda segundo este código de ética, no item 2.20, no que concerne à documentação de acervos, estes devem ser documentados de acordo com normas reconhecidas incluindo identificação, descrição, procedência, contexto, estado de conservação, tratamentos já realizados e localização atual, devendo a informação registrada estar disponível em plataformas que propiciem o acesso ao pessoal que trabalham no museu e ao público autorizado.

Independentemente do tipo de acervo que os museus detêm sob guarda, é necessária no

planejamento institucional uma política de preservação que estabeleça e norteie os procedimentos de gestão do museu quanto a aquisição, inventário, catalogação, acondicionamento, conservação e restauração. Segundo Desvallés e Mairesse (2013), no que tange à preservação do patrimônio cultural,

> *(...) a preservação do patrimônio conduz a uma política que começa com o estabelecimento de um procedimento e critérios de aquisição do patrimônio material e imaterial da humanidade e seu meio, cuja continuidade é assegurada com a gestão das coisas que se tornaram objetos de museus e finalmente com a sua conservação. Neste sentido, o conceito de preservação representa aquilo que é fundamental para os museus, pois a construção das coleções estrutura o seu desenvolvimento e a missão do museu. (DESVALLÉS E MAIRESSE, 2013, p. 79).*

2. A IMPORTÂNCIA DA DOCUMENTAÇÃO PARA A PRESERVAÇÃO

Os museus de arte contemporânea têm como desafio contínuo trabalhar com a permanência e a transitoriedade da obra de arte, seja a permanência do conceito e transitoriedade da matéria, ou a permanência da obra condicionada na transitoriedade da matéria. No caso da permanência e transitoriedade da obra de arte é necessário que os museus no processo de aquisição considerem todos os aspectos possíveis, materiais e imateriais da obra, pois ao reapresentá-la ao público inevitavelmente haverá um segundo olhar, um novo contexto, uma atualização da obra no tempo presente, sem descurar da sua intencionalidade. Tais questões remetem a uma das primordiais funções dos museus, que é a importância da documentação e dos registros informacionais para a preservação do acervo, tanto do ponto de vista da matéria quanto dos seus significados.

É evidente que a reapresentação de determinada obra de arte pelos museus dependerá de uma documentação eficiente que permita recompor todas as informações necessárias para que o conceito da obra reapresentada não seja alterado e sua preservação seja mantida, mesmo que contextualizada. É necessário enfatizar que no processo de aquisição da obra de arte os museus devem se preocupar com a complexidade da documentação, sendo fundamental realizar, quando possível, ampla pesquisa em fontes primárias e secundárias para saber quais os materiais utilizados pelo artista naquela produção, uma vez que nem sempre ele criou a obra objetivando a permanência dela no futuro. Conforme Sehn (2012), o conservador- restaurador poderá iniciar a investigação a partir de pesquisa histórica e estilística, visando conhecer os materiais, as técnicas e a trajetória do artista estudado, podendo também utilizar fontes secundárias como arquivos, bibliotecas, publicações, textos de curadores etc. Para Sehn (2012, p. 143), a documentação é uma "ferramenta importante para a preservação da arte contemporânea", abrangendo a descrição dentro dos aspectos tangíveis e intangíveis da obra.

Stringari (1999, p. 272) enfatiza ser necessário o estudo interdisciplinar para documentar

adequadamente uma obra de arte dentro do contexto original, objetivando evitar equívocos no futuro, uma vez que sem a documentação da obra pode ocorrer um discurso subjetivo entre pessoas que não estavam presentes quando a obra de arte foi criada e isso poderá comprometer a sua "essence". Desta forma, observa-se a importância da interdisciplinaridade e a necessidade de pesquisas em fontes primárias e secundárias que permitam uma documentação eficiente, uma vez que a documentação museológica é ferramenta indispensável para a preservação, devendo estar sustentada por áreas correlatas do conhecimento.

IJsbrand Hummelen[1] (2005) relata que no ano de 1939 o pintor holandês Georg Rueter solicitou aos seus colegas instruções sobre a manutenção de pinturas contemporâneas, uma vez que, segundo Rueter, cada artista desenvolve o seu método de trabalho, variando de pessoa a pessoa. No verso da solicitação, Rueter apresentou uma lista de itens que um artista deveria considerar. Segundo Hummelen (2005), esta foi a primeira iniciativa para a recolha sistemática do conhecimento necessário para assegurar a sustentabilidade de obras de arte. Abaixo o trecho da carta de 1939:

> *Every artist develops a working method which enables him to attain his objectives according to his vision. The working methods, materials and techniques will vary greatly from person to person. In the interests of preserving the works held in the City of Amsterdam's collection, we request your cooperation in providing some instructions. (HUMMELEN, 2005, p. 22)*

Desde então foram inúmeros projetos de pesquisas interdisciplinares em arte contemporânea desenvolvidos na Holanda. Ainda segundo o autor, artistas visuais do início do século XX começaram a utilizar grande variedade de materiais e técnicas, recebendo à época pouca atenção da crítica, de colecionadores, de historiadores da arte e conservadores. Nos Países Baixos, entre os anos de 1945 e 1960, poucas iniciativas foram realizadas sobre a manutenção de obras de arte, mas de 1970 a 1985 as pesquisas sobre a conservação de arte moderna ganharam atenção, sendo que a maioria das pesquisas científicas envolveram a colaboração do *Central Laboratory for Research of Objects of Art and Science*, precursor do atual *Netherlands Institute for Cultural Heritage* (ICN). Projetos interdisciplinares na área foram conduzidos no ICN e revelaram que foi se tornando cada vez mais difícil a preservação da materialidade do objeto como documento histórico para a arte moderna e contemporânea e, consequentemente, a manutenção da função original da obra: "There is then a discrepancy between the perception of the object as a historical document and the artist's memory of that object in its original contexto". HUMMELEN (2005, p. 23).

Carol Stringari (1999) chama a atenção para o papel dos conservadores no momento da aquisição das obras, uma vez que eles devem aplicar seus conhecimentos de materiais objetivando documentar de forma detalhada a obra, podendo até mesmo antecipar algumas questões materiais

e requisitos tecnológicos que poderão ter algum impacto sobre a permanência da obra. Segundo Hummelen (2005), é necessário enfatizar a importância do papel do curador, do conservador e do museólogo no que concerne à reapresentação da obra, uma vez que na ausência do artista criador estes profissionais assumem o papel de intérprete da obra em sua reapresentação. Desta forma, o papel do museu no que diz respeito à documentação torna-se importante e a preocupação com a documentação e o arquivamento dos processos artísticos é necessária dentro da enorme gama de diferentes técnicas e significados, sendo que na maioria das vezes esta documentação é a única fonte pela qual a reapresentação futura da obra é possível (HUMMELEN, 2005, p. 24).

3. CONSERVAÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Segundo Fortes Junior artistas buscam novas alternativas para a "utilização da matéria na arte", que por sua vez não está mais condicionada à forma, pois "a matéria passa a ter um significado mais presente que é potencializado por operações conceituais" (FORTES JR, 2006, p. 52).

O uso de materiais efêmeros, produtos pós-industriais e materiais incompatíveis entre si tem sido considerado um dos grandes problemas para a permanência das obras de arte. Stringari (1999, p. 273), ao se referir a instalações, ressalta a responsabilidade dos profissionais de museus em preservar tanto a natureza material quanto a conceitual das obras de arte, devendo a natureza material não se sobrepor à natureza conceitual. No entanto, Stringari enfatiza que é importante reconhecer o objeto físico para que seja possível tratá-lo no futuro no que diz respeito às questões de conservação e obsolescência da tecnologia e dos materiais.

Shafer [200-] adverte que o grande desafio é identificar quais materiais e técnicas o artista utilizou e somente após este reconhecimento será possível pesquisar os processos de degradação a que a obra de arte pode estar sujeita.

> *[...] No caso de produtos pós-industriais, como os polímeros sintéticos, por exemplo, que surgiram nos anos 50 e 60, temos no máximo 60 anos de experiência. Na época, acreditava-se que os materiais modernos seriam mais estáveis e duradouros do que os materiais tradicionais, mas hoje sabemos que isso não é verdade.*

Conforme Souza (2004), pelo simples fato de serem constituídos por matéria, os materiais de acervos estão sujeitos à ação do tempo, considerando que as obras de arte contemporâneas são mais frágeis do que as tradicionais, em decorrência dos materiais empregados e da sua "complexidade construtiva". Isso implicará em um cuidado especial, principalmente no que concerne à reapresentação da obra em espaços expositivos diversos, ao manuseio e à guarda em reservas técnicas (SEHN, 2012, p. 145), uma vez que o museu deverá considerar o dimensionamento adequado para exposição e posterior acondicionamento das obras em reservas técnicas. No que tange ao acondicionamento das obras, é necessário considerar a vulnerabilidade dos materiais que as compõem.

No ano de 2008 o comitê de conservação do Conselho Internacional de Museus (ICOM-CC), em sua XVa Conferência Trianual, realizada em Nova Déli – Índia, aprovou a terminologia para a conservação de bens culturais tangíveis, objetivando ampliar e unificar a comunicação científica entre os profissionais da área. A nova terminologia adotada considera a Conservação abrangente, uma vez que considera todas as medidas institucionais que tenham como objetivo a salvaguarda dos bens culturais tangíveis, visando seu acesso pelas gerações do presente e do futuro. A Conservação engloba: (1) a conservação preventiva que corresponde a medidas indiretas ao bem cultural; (2) a conservação curativa e (3) a restauração, medidas que interferem diretamente e em níveis diversos nos bens culturais. Todas as ações de conservação devem respeitar o significado e as propriedades físicas dos objetos culturais.

O Código de Ética do ICOM para museus ressalta que a conservação preventiva é:

> *"importante na política dos museus e proteção de acervos. É responsabilidade básica dos profissionais de museus criar e manter ambientes adequados para a proteção dos acervos e sua guarda, tanto em reserva, como em exposição ou em trânsito" (ICOM, 2009, item 2.3).*

A conservação preventiva em espaços de museus é de suma importância, pois são medidas e ações que não interferem diretamente nos objetos culturais e nas estruturas dos mesmos. Michaski (2004) apresenta nove agentes de degradação de acervos de museus que atuam de forma isolada ou conjuntamente: (1) Forças físicas diretas, (2) Roubo, vândalos e pessoas distraídas; (3) Fogo; (4) Água; (5) Pragas; (6) Poluentes; (7) Temperatura; (8) Umidade; (9) Luz, e recentemente acrescido a esta lista o agente de degradação Dissociativo. Considerando que muitos materiais utilizados em obras de arte contemporânea ainda necessitam de mais pesquisa para se definirem procedimentos de estabilização e restauração, e que tais acervos são mais vulneráveis aos processos de degradação do que as obras de arte tradicionais, a ação da conservação preventiva torna-se imprescindível também nos espaços de exposição e de guarda de acervos de arte contemporânea.

É evidente que, dependendo da técnica utilizada na obra artística, alguns fatores de degradação para acervos tradicionais passam a ser o veículo de representação da própria obra de arte. Um exemplo é o fator de degradação "água". Há obras de arte em que a água é o elemento essencial, parte da poética da obra. Para obras tradicionais a água, enquanto agente de degradação, poderia desencadear processos de deterioração biológicos, químicos e físicos, no entanto, para o novo contexto da arte o conceito se sobrepõe à matéria, sendo irrelevantes tais processos degradativos. Cabe ressaltar que há muitas obras em que o conceito e a matéria são indissociáveis para uma reapresentação no futuro, tornando a sua permanência o grande desafio da conservação.

Outro exemplo em que a conservação preventiva terá impactos sobre determinada obra, é o daquelas em que são empregadas ceras e parafinas. A fim de evitar o desprendimento da camada

há a necessidade de controle rigoroso da temperatura, conforme exemplo apresentado por Shafer [200-]:

> *A vaselina é composta por parafinas de diferentes comprimentos de cadeias de massa molecular, o que resulta na separação das frações líquidas que vem para a superfície. Em dias quentes, estas obras podem literalmente desabar integralmente. Toda massa da Vaselina com os objetos inseridos desliza e vai abaixo*[2] .

Deve-se, portanto, avaliar os fatores de riscos de acordo com a obra de arte e o ambiente onde está inserida. Outro exemplo importante e que deve ser considerado é o agente "dissociativo", uma vez que ele ocorre quando há a obsolescência tecnológica para execução da obra de arte, desencadeando a perda da informação. Considerando que muitas obras contemporâneas são produzidas com a utilização de mídias analógicas e digitais, os museus devem se preocupar com tal agente de degradação e considerar a contínua mudança de tais meios tecnológicos para a garantia da reapresentação da obra no futuro. Sehn (2012, p. 139) destaca o problema decorrente da obsolescência dos materiais e apresenta o exemplo da obra *Cinecromáticos*, do artista Abraham Palatnik, em que

> *lâmpadas leitosas originalmente utilizadas pelo artista estão cada vez mais raras no mercado e as demais lâmpadas testadas alteram significativamente a aparência da obra, uma vez que a opacidade é determinante para a percepção das sequências cromáticas.*

Conforme Michalki (2004, p. 54), "risco é a probabilidade de perda ou dano", e o IBRAM (2013) assevera que os agentes de riscos em museus podem desencadear danos e perdas irreversíveis a acervos musealizados. Há que se destacar que muitos materiais utilizados para a produção de obras de arte contemporâneas, como ceras, parafinas, madeira, adesivos, espumas, são potencialmente combustíveis, portanto o agente de degradação "fogo" deverá ser cuidadosamente considerado.

A nova terminologia adotada pelo ICOM CC em 2008 quanto à conservação curativa explica que a ação é direta no objeto ou em um conjunto de objetos culturais, visando deter processos de degradação presentes ou reforçar a estrutura, sendo que tais ações devem ser realizadas quando o estado de degradação se apresenta em ritmo acelerado elevado, e elas podem modificar o aspecto dos bens. Já a restauração são ações aplicadas diretamente no objeto individual com o objetivo de revitalizá-lo. "Estas ações somente se realizam quando o bem perdeu uma parte de seu significado ou função através de alterações passadas. Baseia-se no respeito ao material original. Na maioria dos casos, estas ações modificam o aspecto do bem" (ICOM CC, 2008).

Conforme o Código de ética para museus do ICOM (2009), todos os procedimentos relacionados a intervenções diretas devem ser claramente identificáveis, reversíveis e documentados.

4. MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO (MARP)

O Museu de Arte de Ribeirão Preto (MARP) faz parte das instituições analisadas na pesquisa *Registro e reapresentação dos acervos de arte brasileiros: análise comparativa*, ainda em processo de realização. O MARP tem como missão a exposição, pesquisa e preservação de acervo de arte contemporânea. Foi criado em 1992, e a edificação que o abriga foi construída pelo arquiteto ítalo-brasileiro Affonso Geribello no início do século XX para abrigar a Sociedade Recreativa da cidade. Está localizada no centro urbano e é tombada pelo Conselho de Preservação do Patrimônio Cultural de Ribeirão Preto.

Verificou-se, pelos arquivos disponibilizados para esta pesquisa, que o acervo está subdividido em cinco núcleos, compreendendo obras de arte em técnicas tradicionais, que foram adquiridas antes da criação do museu propriamente dito, e obras de arte contemporâneas. Fazem parte do *Núcleo Histórico do acervo MARP*, obras de arte datadas desde 1912. As obras dos demais núcleos (*Núcleo Leonello Berti; Núcleo Pedro Manuel - Gismondi; Núcleo SABBART - Salão Brasileiro de Belas Artes e Núcleo SARP - Salão de Arte de Ribeirão Preto*), datam de 1960 a 2012.

A partir do registro documental analisado, verificou-se que as obras de arte do acervo do MARP foram produzidas em grande variedade de materiais e técnicas. No Núcleo Histórico, por exemplo, há obras em técnica não tradicional como, por exemplo, pintura a óleo sobre suporte de Duratex, datada de 1959, e óleo sobre compensado, de 1960, além de outras obras em outros materiais. Nos demais Núcleos observaram-se diversos tipos de materiais empregados, notadamente em obras produzidas em materiais orgânicos e inorgânicos como, por exemplo: escultura em papel machê e terra; instalação em que o artista utiliza sacos plásticos e resíduos domésticos; escultura em argila não queimada com vitrines de ferro e vidro, dentre outros materiais. Muitos dos materiais que compõem os trabalhos são efêmeros, e para serem identificados exigem análises químicas, o que torna complexos os procedimentos de intervenções de conservação e restauração.

No caso de instalações, como já mencionado, a documentação museológica é fundamental para preservação e reapresentação da obra, não com o objetivo de congelamento da criação do artista no tempo da sua elaboração, mas com o objetivo de ter disponíveis informações de todos os insumos e demais correlações para exposições futuras, o que implicará na qualidade da reapresentação. Estes subsídios abrangem: registro fotográfico, tamanho da sala, localização na edificação, tipo de iluminação, tipo de matéria-prima utilizada, tipo de mídia necessária ou equipamentos utilizados e que necessitem ser substituídos – se for o caso – etc. Deste ponto de vista, ao analisarmos a ficha catalográfica do museu observa-se que para algumas obras a documentação ainda se apresenta insuficiente em informações, devendo, se possível, realizar-se o contato com fontes de pesquisa primárias para elencar mais detalhes sobre a obra. É necessário que a instituição museológica estimule o artista a detalhar sua proposta expositiva, com indicações dos pos-

síveis acréscimos ou modificações do projeto original durante a montagem da obra. Uma das obras que consideramos eficiente no que concerne à documentação no MARP é a "Carta branca", de Reginaldo Pereira, datada de 2007. Trata-se de pranchetas de madeira recortadas e vazadas sobre parede pintada com tinta látex. No projeto disponibilizado pelo artista ao museu há desenhos com referências de parede, planta do museu com a localização da obra, metragem das pranchetas e dos respectivos recortes e a numeração das cores. O museu também fez fotografias da obra depois de montada.

No que tange à ficha de catalogação a Tabela 1, abaixo, apresenta os campos adotados da ficha catalográfica dos respectivos núcleos: Núcleo Histórico do acervo MARP, Núcleo Leonello Berti, Núcleo Pedro Manuel - Gismondi, Núcleo SABBART - Salão Brasileiro de Belas Artes e Núcleo SARP - Salão de Arte de Ribeirão Preto, totalizando 932 obras catalogadas, destas 84 obras sem identificação da técnica e 32 com denominação "técnica mista" sobre suporte em papel, tela ou aglomerado. Com relação à origem, 62 obras sem identificação da origem e 59 obras sem identificação de autoria. Há campos como "técnica" onde são descritos os materiais utilizados pelos artistas.

TABELA 1: Itens da ficha catalográfica do MARP

Dados da Ficha Catalográfica e *status* atual relacionado a 932 obras registradas	
ACERVO MARP **Catalogação**	Numeração sequencial em cada núcleo identificado
(H 000) – Núcleo Histórico	209 obras registradas
(PM 000) – Núcleo Pedro Manuel- Gismondi	50 obras
(M 000) – Núcleo MARP	278 obras
(S 000) – Núcleo SARP	337 obras
(SAB 000) – Núcleo SABBART	58 obras
Patrimônio **Numeração adotada pelo museu, incompleta**	Dados incompletos
Nome do Artista **Refere-se ao nome do artista, cidade de origem e datas de nascimento e morte**	59 obras sem identificação de autoria
"Título" (Referência Visual) (Categoria)	A analisar
Data da obra	276 obras sem referência da data de criação
Técnica	84 obras sem identificação da técnica e 32 com denominação "técnica mista" sobre suporte em papel, tela ou aglomerado
Dimensões em cm	
Origem da obra	62 obras sem identificação da origem
Data Aquisição Valor	A analisar
Localização da obra	A analisar
Observações	A analisar

A Tabela 2 apresenta as técnicas identificadas na documentação do acervo do MARP.

TABELA 2

Pintura
Pintura a óleo sobre diversos suportes: Tela e papel; Duratex; gobelem; compensado; cartão; chapa de ferro. Pintura em acrílica e areia sobre tela e Duratex. Pinturas em acrílica sobre aglomerado. Guache, lápis e caneta sobre tela de compensado. Pintura acrílica sobre papel craft.
Escultura
Fundição de ferro e madeira; escultura com garrafas plásticas prensadas, papelão, corda de nylon, tintas látex e spray; obra com papel, madeira, vidro, PVC e fragmentos de demolições. Escultura em concreto, madeira, metal e lã.
Objetos
Monotipia encapsulada em parafina, dentro de fôrma de pão; Placa de bronze, amido de milho e farinha de trigo; Colagem, parafina, tinta, plástico e mala de madeira; Objeto de poliestireno e alumínio adonisado; Objeto plástico, impressão eletrostática, carimbo e grafite sobre papel.
Instalações
Instalação em Madeira, tecido tingido, maçã, banana e mel, cabo de aço e fio de nylon; Grafite sobre tapume de construção civil; sacos plásticos e resíduos domésticos; Painel com componentes eletroeletrônicos e madeira; Materiais diversos sobre colchão; Painel adesivo vinil sobre lona e metal.

Diante do levantamento realizado é importante evidenciar a necessidade de o MARP complementar os dados da documentação do acervo e a definição terminológica quanto à técnica e materiais empregados. Cabe destacar que uma das questões de grande complexidade é a documentação visando à preservação das obras, uma vez que no acervo do MARP há a necessidade de um detalhamento em decorrência do tipo de material empregado pelos artistas, pois pela natureza do acervo, a maior parte dele foi produzida com materiais efêmeros, que não estão descritos na documentação. Desta forma, é importante a complementação da documentação visando à compreensão das necessidades do acervo frente aos mais diversos agentes de degradação, a começar pelo próprio material empregado.

Pretende-se na continuidade da pesquisa analisar a documentação, correlacionando-a com a obra propriamente dita.

NOTAS

[1] IJsbrand Hummelen is Senior researcher at the Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN)

[2] Disponível em:<http://www.stephan-schafer.com/arte-contemporanea.php>. Acesso em: 23 jun. 2014.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CRUZ. M. Cadernos de psicofonias de 2002. Curitiba: Ed. Eslética, 2011.

DESVALLÉS, A; MAIRESSE, F. Conceitos-chave de museologia. São Paulo: ICOM, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

SEHN, M. M. A preservação da arte contemporânea. Revista Poiésis. n. 20, p.137-148, dez. 2012. Disponível em:
<https://www.academia.edu/5881563/A_preservacao_da_Arte_Contemporanea>. Acesso em: ago. 2014.

SHAFER, S. Arte Contemporânea. O desafio da restauração e conservação da arte contemporânea. Disponível em:
<http://www.stephan-schafer.com/arte-contemporanea.php>. Acesso em: 23 jun. 2014.

STRINGARI, C. Installations and Problems of Preservation. Modern Art: Who Cares? (1999). Disponível em: http://www.incca.org/files/pdf/resources/stringari_c._installations_and_problems_of_preservation.pdf. Acesso em: 23 jun. 2014.

HUMMELEN, I. Conservation strategies for modern and contemporary art. Recent developments in the Netherlands (2005). Disponível em: <http://www.inside-installations.org/OCMT/mydocs/HUMMELEN%20 Conservation%20Strategies%20for%20Modern%20and%20Contemporary%20Art_1.pdf> Acesso em: 10 ago. 2014, 21h.

International Council of Museums ICOM. Código de Ética para Museus. Disponível em: http://www.icom-portugal.org/multimedia/CodigoICOM_PT%202009.pdf. Acesso em: 29 ago. 2014, 11h16.

FORTES Jr., H. F. S. Poéticas líquidas a água na arte contemporânea. Tese apresentada na Escola de Comunicação e Artes, USP, 2006. Disponível em:
http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-13082009-155421/pt-br.php.
Acesso em: 24 jun.2014.

AS COLEÇÕES ARQUEOLÓGICAS E A INFORMAÇÃO MUSEOLÓGICA: A GESTÃO DAS COLEÇÕES, O CASO DE SERGIPE

Elizabete de Castro Mendonça
elizabete.mendonca@unirio.br

Heide Roviene Santana dos Santos
heideroviene@gmail.com

O presente artigo busca dialogar sobre a gestão do patrimônio arqueológico decorrente da arqueologia por contrato em Sergipe. Pensando no patrimônio como fonte de informação, a concessão de permissão, autorização e endosso institucional são observados como procedimentos técnicos de gestão de coleções para os acervos coletados no âmbito da arqueologia por contrato. Assim, buscar-se-á na relação Museologia e Arqueologia caminhos para uma melhor gestão desses acervos como patrimônio cultural de um povo, ressaltando para tal fim a importância da transmutação da informação arqueológica em museológica como possibilitadora de conhecimento e estímulo para que essas coleções musealizadas possam cumprir com o seu papel social, disseminar informações.

Palavras-chave: Museologia, Arqueologia, Gestão de coleções, Patrimônio Arqueológico, Arqueologia por Contrato.

INTRODUÇÃO

De acordo com levantamentos realizados no Banco de Portarias Arqueológicas – BPA do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – no IPHAN e no Diário Oficial da União, foram expedidas 34 portarias para Sergipe do ano de 1998 até 2010[1] . Consequentemente, com base nos trabalhos arqueológicos realizados no Estado, vários objetos identificados como de cunho arqueológico formam as coleções, em geral, depositadas em museus do mesmo Estado. A maior parte destas coleções, fruto de Arqueologia por contrato (preventiva)[2] , receberam endosso institucional (apoio institucional) da Universidade Federal de Sergipe (UFS)[3] e esses estando sob a sua tutela são, em sua totalidade, responsabilidade da entidade que cedeu apoio institucional e, assim sendo, precisam ser cuidados, pois refletem as relações de grupos sociais. Eles são parte integrante de um conjunto de ações que simbolizam um momento dentro de um evento maior, em que os museus ou qualquer outra instituição que se comprometem em salvaguardá-los precisam fazê-lo com total zelo.

Sendo assim, é importante destacar que várias são as categorias de patrimônio que compõem as coleções resgatas pelos projetos arqueológicos por contrato, aos quais a UFS cedeu apoio institucional, a saber: cerâmicas, líticos e materiais biológicos (faunísticos e esqueletos humanos), entre outros. É importante enfatizar também que cada entidade pertencente à UFS que recebeu essas coleções possui uma maneira de tratar e manusear os seus acervos, visto que, cada local possui um propósito de gestão interligado a sua estrutura física e metodológica de pesquisa e de comunicação. Porém, a nossa intenção aqui é abordar uma problemática em comum que envolve as várias coleções que foram resgatadas no âmbito do processo de arqueologia por contrato realizado na região de Sergipe, que por sua vez, configuram coleções com problemas relativos, principalmente, a sua documentação primária e à dificuldade de evitarmos lacunas informacionais e

garantirmos uma gestão de coleções que apresente qualidade informativa.

AS "CONCESSÕES" E O CAMPO DA ARQUEOLOGIA POR CONTRATO

Ao investigar a "vida social" (APPARDURAI, 2008) dos objetos é possível perceber que a relação entre patrimônio arqueológico e as instituições museológicas é histórica. Os vestígios arqueológicos estiveram associados ao colecionismo, aos gabinetes de curiosidade e aos primeiros museus de arte e de história natural. Lima (2007A, p. 5) os inclui nos conjuntos do que considera "*a 'proto-história'* dos *componentes de coleções/acervos museológicos*". Tais coleções de cunho arqueológico que compõem os acervos museológicos de uma instituição representam os principais elementos que configuram a existência humana, eles nos ajudam a ver que a noção de patrimônio arqueológico é ampla e relacionada "à porção do patrimônio [cultural] material para a qual os métodos da arqueologia fornecem os conhecimentos primários", [permitem compreender] assim todos os vestígios da existência e indícios das atividades humanas (ICOMOS/ICAHM: 1990, p. 2), bem como dos diversos momentos da atuação de um grupo em seu meio, e como produtor de documento social.

Neste contexto, de acordo com Tilley (1998) e Lima (2007B), a Arqueologia é uma relação entre o passado e o presente mediada por indivíduos, grupos e instituições, a tarefa da sua preservação cabe indistintamente a todos esses mediadores. Portanto, os estudos realizados sobre os testemunhos de uma sociedade, são relatos e vozes que foram deixadas como herança e precisam ser tratadas e evidenciadas como tal. A responsabilidade cabe a todos aqueles que entram em contato com as coleções arqueológicas/acervo museológico. O seu enfoque, além de ser pertencente à Arqueologia, não é apenas trabalhado por ela. A sua abrangência se dá por meio de pesquisas e interpretações da cultural material vinculada às práticas e teorias, que podem conjuntamente ser desenvolvidas por outras áreas do conhecimento - como a Museologia.

Desse modo, as duas áreas (Museologia e Arqueologia), como citou Funari especificamente sobre a Arqueologia, buscam [...] "compreender as relações sociais e as transformações da sociedade" (FUNARI, 2010, p.15). Estas relações se dão sobre a reflexão conjunta entre essas áreas do conhecimento, e nas suas inquietações a respeito da preservação do objeto ao ser retratado em um ambiente propício a ele (um museu; um laboratório; uma reserva técnica; entre outros).

> *No que se refere aos Museus, podemos afirmar que é nesse momento que a relação entre as áreas começa a ser de fato interdisciplinar, visto que a Museologia inicia o seu processo de reflexão epistemológica. [...] os Museus deixam de ser coadjuvantes e passam a ser atores principais dos processos de gerenciamento do patrimônio arqueológico. (RIBEIRO, 2012, p. 7)*

Dessa maneira, o patrimônio arqueológico poderá ser trabalhado/estudado, em virtude do

efetivo cuidado sobre os procedimentos realizados nas várias instituições que tenham condições de lhes acolher. Isso nos leva a refletir acerca do quantitativo de portarias de permissão ou autorização concedidas para o início de projetos de arqueologia por contrato e, consequentemente, na concessão de endosso, que "é a menção assinada pelo dirigente institucional assumindo – junto ao IPHAN – a tutela do material coletado por projetos de cunho arqueológico" (MENDONÇA, 2013, p.4), o qual também reflete diretamente na imprecisão dos números de coleções que indefinidamente estão alocadas nessas várias entidades. Em virtude disso, chamamos a atenção sobre os problemas relativos à gestão do patrimônio arqueológico móvel musealizado, destacando o caso de Sergipe. E sendo assim, é preciso destacar o principal órgão federal de proteção ao patrimônio cultural, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN.

> *De acordo com o inciso VII do artigo 5º. da Portaria 7/1988, para solicitação de permissão ou autorização é necessário um "Plano de trabalho científico" no qual em caso de coleta de acervo deve constar indicação "da instituição científica que apoiará o projeto com respectiva declaração de endosso institucional". O parágrafo primeiro determina que "serão liminarmente rejeitos os projetos que não apresentarem garantia quanto à sua execução e quanto à guarda do material recolhido". (MENDONÇA, 2013, p.4)*

É importante enfatizar que para o efetivo trabalho a ser desenvolvido a Lei 3.924/61 cap. II, art. 8º é bem clara quando diz que: "o direito de realizar escavações para fins arqueológicos, em terras de domínio público ou particular, constitui-se mediante permissão do governo da união, através da diretoria do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [...]". A portaria de **permissão** é dada quando solicitada por entidades particulares para o início dos "salvamentos arqueológico" para a execução de um empreendimento. Da mesma forma, segundo a Lei. 3.924/61 cap. III, art. 13º, "A união, bem como os estados e municípios mediante autorização federal, poderão proceder a escavações e pesquisas, no interesse da Arqueologia e da Pré-história [...]". Assim, é necessária uma portaria de **autorização** para os empreendimentos pertencentes aos órgãos da união, dos estados, e dos municípios. Consequentemente é preciso que a declaração de endosso componha não só os tramites legais para a efetiva ação do projeto arqueológico, mas como forma de conscientização ou exigências sobre as responsabilidades para com o patrimônio.

Pensando nesses bens patrimoniais, autores como: Bruno (2009; 2014); Moraes Wichers (2011); Ribeiro (2012); Mendonça (2013) e Saladino e Costa (2013) falam sobre os caminhos e descaminhos nos processos de gerenciamento das coleções arqueológicas/acervo museológico. Além disso, eles focam um pouco das suas inúmeras preocupações sobre os bens arqueológicos serem considerados inalienáveis, indisponíveis e imprescritíveis, bem como de interesse público, segundo a constituição e legislação.

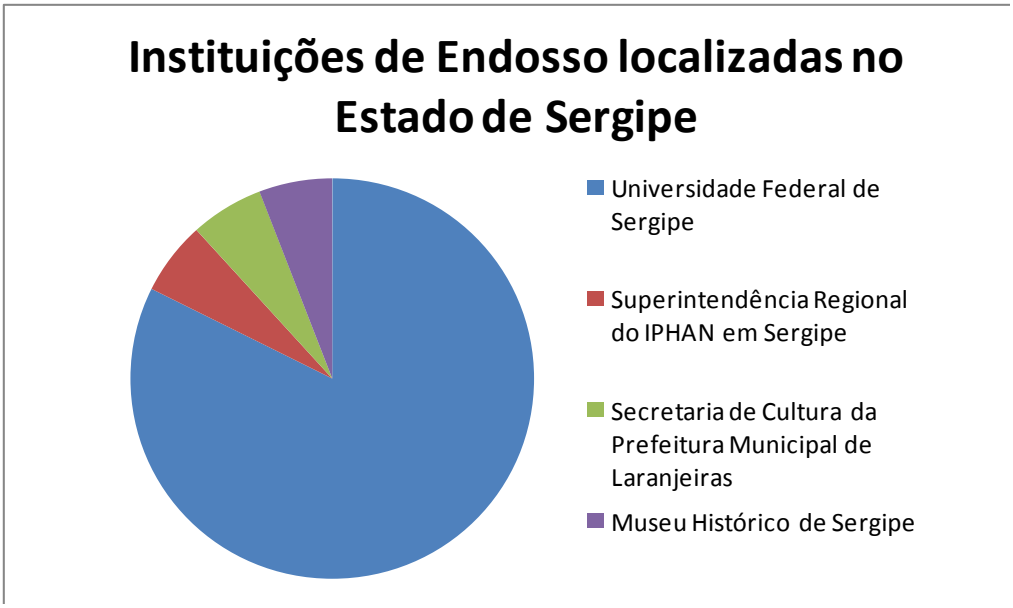
Eles também chamam a atenção para a existência de portarias do Instituto do Patrimônio

Histórico Artístico Nacional (IPHAN) para regular a pesquisa, a coleta e o destino institucional destes bens - "já que o conhecimento e a fruição do patrimônio arqueológico pela sociedade constituem inclusive um direito difuso" (MENDONÇA, 2013, p.4). Nessas falas, ainda assim, vê-se que a preocupação parte da forma como se delineiam os atos em volta desses bens, tornando a situação insustentável em alguns museus ou outros ambientes que farão a sua guarda, devido o excesso de exigências e a falta de condições para uma ação envolvendo, ao menos, a "cadeia operatória de procedimentos técnicos e científicos" (BRUNO, 2009, p.22)[4] de musealização - por exemplo.

Dessa maneira, vemos que as ações a serem desenvolvidas nos acervos precisam partir da noção de que a entidade de guarda tem o dever de saber particularidades da procedência do seu acervo. Pensando no futuro, essas entidades necessitam de dados relevantes e contundentes a fim de que se possa dar continuidade e/ou iniciar o trabalho de documentação visando à disseminação dessas informações (ato que já deverá ser pensado no momento da concessão de endosso institucional por parte do laboratório ou unidade museológica), para garantir a potencialidade das coleções arqueológicas/acervo museológico.

Nesse contexto reflexivo, destacamos a pesquisa realizada por Moraes Wichers (2011), acerca das "concessões" sobre o patrimônio arqueológico brasileiro. Ela relata que em inúmeros casos são as instituições museológicas que concedem o endosso institucional aos projetos arqueológicos por contrato ou acadêmico. Em sua pesquisa, a autora demonstra o perfil tipológico das instituições que mais forneceram endossos institucionais no Brasil, em 2011, a saber: Museus de tipologias diferenciadas (30,04%); Laboratórios, institutos e centros de pesquisa (28,07%); Fundações e casas de cultura (10,34%); Museus de Arqueologia (8,4%) e outras (23,15%). Sendo destas 28,07% municipais, 26,6% federais, 20,19% estaduais e 22,16% privadas.

Nesse mesmo caminho, agora refletindo sobre o panorama sergipano, temos os museus e as suas coleções e, pensando na potencialidade das 36 (trinta e seis) instituições museais de Sergipe registradas no Cadastro Nacional de Museus - CNM/IBRAM[5] - vê-se que dessas apenas 02 (duas) instituições (MAX e MUHSE), segundo o Diário Oficial da União (DOU), possuem a guarda da maior parte das coleções arqueológicas coletadas que ficaram no estado de Sergipe, onde um percentual pequeno de coleções está em centros de cultura; laboratórios ou outros museus. Sendo assim, de acordo com Mendonça (2013) em seu artigo "Endosso Institucional e Gestão de Coleções: um debate fundamental para a musealização do patrimônio arqueológico em Sergipe" o seguinte gráfico representa as instituições de Sergipe que cederam endosso institucional entre o período de 1988 a 2010.


Instituições de Endosso localizadas no Estado de Sergipe
Universidade Federal de Sergipe
Superintendência Regional do IPHAN em Sergipe
Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Laranjeiras
Museu Histórico de Sergipe

O gráfico segundo Mendonça representa a concessão de endosso institucional no estado de Sergipe no período de 1988 a 2010, (2013, p. 14)

Ainda em seu artigo sobre o relatório de pesquisa do projeto[6] , Mendonça (2013, p.12), informa que "dentro do Estado de Sergipe foram localizados 17 projetos endossados pelas seguintes instituições".

Instituições de Endosso localizadas no Estado de Sergipe		
Instituição	**Unidade institucional citada nas portarias**	**Número de projetos endossados**
Universidade Federal de Sergipe	Própria instituição (Universidade Federal de Sergipe)	4
	Campus de Laranjeiras	2
	Núcleo de Arqueologia	2
	Laboratório de Arqueologia de Ambientes Aquáticos	1
	Museu de Arqueologia de Xingó	2
	Museu do Homem Sergipano	3
Superintendência Regional do IPHAN em Sergipe	8º Superintendência do IPHAN	1
Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Laranjeiras	---	1
Museu Histórico de Sergipe	---	1

Assim, ela reflete sobre esse importante mecanismo de gestão para o patrimônio arqueológico, chamando a atenção sobre o papel político e social de um museu pertencente à Universidade e, no ato de concessão de endosso institucional para projetos arqueológicos, no que diz

respeito ao estado de Sergipe.

Dessa forma, destacamos a amplitude da atuação da Universidade Federal de Sergipe como a maior entidade na concessão de endosso institucional no estado de Sergipe. Em que, em um único projeto arqueológico[7], ao qual cedeu um dos mais importantes endossos do estado, foram contabilizados em diferentes documentos institucionais um montante de 50 ou 60 mil objetos artefatos (número incerto) que está sob a guarda do MAX em situação limitada no que consiste a sua salvaguarda, em especial a gestão das coleções (a estruturação e disseminação da informação) devido a problemas envolvendo, principalmente, a sua documentação primária. Situação não muito diferente ocorre no acervo proveniente do MUHSE, estes, por sua vez, foram realocados no Laboratório do Departamento de Arqueologia (UFS) e, igualmente, não possuem um quantitativo de coleções definido. Contudo, essa ausência de procedimentos técnicos como os de salvaguarda e pesquisa implicam para a entidade que faz a guarda das coleções problemas, que consistem desde a capacidade de acomodação até a identificação das suas reais utilidades como patrimônio cultural. Esses problemas além de acometer a entidade a torna limitada, principalmente sobre os mecanismos de gestão como: a segurança; o tratamento responsável da sua informação; o cruzamento e disponibilização de informação para posterior consulta, entre outros.

Certamente, este problema não é específico de Sergipe, e assim em uma única portaria de permissão ou autorização aliada a uma concessão de endosso institucional pode trazer consigo uma grande preocupação sobre os próximos passos para a manutenção desses vestígios arqueológicos, dessa maneira, "a sua aplicação em diferentes regiões do Brasil tem evidenciado descaminhos que não têm favorecido a preservação patrimonial e têm causado problemas consideráveis para a Musealização [das coleções de] Arqueologia" (Bruno, 2014, p.04). Essas entidades possuem, na atualidade, um grande contingente de coleções arqueológicas indicando problemas na documentação museológica[8] dos seus acervos, além da dificuldade de disseminação da informação do patrimônio arqueológico. Mas, como controlar a pesquisa, a interpretação e a documentação realizada nessa gama vertiginosa de artefatos que são coletados em uma única portaria de autorização/permissão cedida há tantos projetos arqueológicos?

Vários são os desafios, sendo um dos maiores a forte influência que, principalmente, os grandes empreendimentos desenvolvimentistas (um forte exemplo é o Programa de Aceleração do Crescimento - PAC) exercem sobre a economia nacional e/ou regional. Não queremos dizer que todos trabalham da mesma forma e que toda a problemática envolvendo a gestão de acervos cabe a um único agente, porém, é pertinente frisar, que todos os envolvidos dividem a mesma responsabilidade. Os arqueólogos, museólogos e as entidades que cedem apoio institucional e as que são encarregadas de fiscalizar essas ações também precisam fazer o seu trabalho frente à manutenção e proteção das coleções. Ou seja, compete às entidades das diversas esferas governamentais do

Brasil, bem como ao IPHAN, ao IBRAM, ao Ministério Público, e com a colaboração da sociedade, a proteção e salvaguarda desse patrimônio.

Mas, o que será que está faltando para que todas as partes cumpram as suas funções? Seria condições técnicas e de pessoal para fazer cumprir todos os comprometimentos que lhes são inerentes? Muitas são as indagações, entretanto, é preciso pensar sobre parâmetros e questões que precisam ser definidos antes para que durante e logo depois do desenvolvimento dos projetos arqueológicos as coleções não se tornem meros objetos sem vida em espaços museológicos. No mínimo é preciso garantir a potencialização dos acervos como fontes informacionais, e assim, exigindo o desenvolvimento de ações que visem à socialização destes bens culturais. O protocolo deve exigir ao menos uma cópia do projeto e do relatório final entregue ao Iphan – previsto na Portaria Iphan 7/1988 (Art. 12, III). Outro aspecto relevante a ser abarcado no protocolo é a indicação de recursos mínimos para atividade de salvaguarda a ser custeada pelo projeto endossado. É pertinente dizer que cada portaria de autorização/permissão expedida não possui um número definido de artefatos que serão "salvos de uma destruição" e nem poderia, como escolher o que será ou quantos serão "resgatados"? Mas, certamente essas ações devem refletir maneiras de trabalhar os acervos para uma posterior forma de comunicação sobre eles, principalmente, no momento da concessão do endosso institucional, no qual as entidades cedentes terão responsabilidades sobre as coleções *ad æternum*.

GESTÃO DE COLEÇÕES E A IMPORTÂNCIA DA DISSEMINAÇÃO DA INFORMAÇÃO

Segundo Roberts (2004, p.42), em artigo sobre Inventário e Documentação, apud Mendonça (2013, p.8) afirma que um dos recursos essenciais para gestão do acervo (e das coleções) é a existência de uma documentação precisa e acessível. As coleções arqueológicas são produtos de grupos sociais pertencentes a uma determinada região e alvo de diversos olhares. Eles são documentos e precisam dar o seu testemunho de uma realidade pertencente a um grupo, e não podem ficar estagnados em algum espaço que só tenha a pretensão ou condição de guardá-los. Essas coleções apresentam "informações intrínsecas e extrínsecas a ser identificada" (MENSCH, 1989), a (re) elaboração de suas informações documentais, são de extrema importância para o futuro que acomodará essas coleções. A gestão das coleções deve ser encarada como atividade extensiva e complementar, que precisa ser desempenhada de forma continuada por aqueles que fazem uma instituição. São atribuições que buscam o resgate de informações e elevam o grau de intimidade que a entidade que guarda esse patrimônio precisa ter com os seus acervos.

No entanto, a gestão das coleções é de importância vital para que uma entidade de guarda consiga desenvolvimento e organização para cumprir a sua função essencial, porém básica, disseminar informações. Portanto, a gestão do acervo "foca-se na preservação das coleções, preocupando-se com o seu bem-estar físico e sua segurança, a longo prazo. Preocupa-se com a

preservação e a utilização do acervo" (LADKIN, 2004, p.17). Logo, no âmbito da gestão de coleções para o patrimônio arqueológico, esse item é pensado como algo essencial, e que possa contribuir para que o acervo seja musealizado, e assim, compreendido em sua totalidade. Esse mecanismo de gestão possibilita que a disseminação da informação aconteça de forma fluida e contínua, permitindo a população da atualidade conhecer processos culturais de determinados grupos sociais, e consequentemente, fortalecendo e preservando identidades culturais.

CONSIDERAÇÕES

A pretensão aqui é refletir sobre um panorama local, o caso de Sergipe, porém, com problemas pertencentes às várias categorias de patrimônio alocadas pelo Brasil. Nesse sentido, destacaram-se acervos arqueológicos coletados no âmbito da arqueologia por contrato, que receberam endosso da Universidade Federal de Sergipe, chamando a atenção para a necessidade de procedimentos técnico de gestão de coleções como item essencial a fim de que ocorram mudanças significativas no que tange à relação patrimônio arqueológico e informação museológica para a disseminação dessas informações.

O fato é que acervos precisam gerar informação, passar por procedimentos técnicos de salvaguarda, como a documentação museológica, e a esses devem ser atribuídos sentido e importância. Além de "desenvolver processos de socialização e democratização das coleções e narrativas arqueológicas, que compõem o patrimônio arqueológico" (MORAES WICHERS, 2011, p.28). Não adianta apenas falar que as instituições possuem quantidades exacerbadas de materiais, a situação é delicada e acervos precisam de pesquisa, de local para acondicionamento, técnicas eficientes de limpeza e conservação. Acervos precisam dialogar como os vários tipos de visitantes ou pesquisadores, ser expostos, e garantir que o entendimento flua, propague-se e cumpra com a sua função social, ser possibilitador de conhecimento.

NOTAS

[1] Para termos uma noção do panorama de Sergipe no cenário nacional, pesquisamos no Cadastro Nacional de Sítios Arqueológico (CNSA/SGPA/IPHAN) e identificamos o cadastro de 20.487 (vinte mil quatrocentos e oitenta e sete) sítios arqueológicos em todo o Brasil, e destes, 155 (cento e cinquenta e cinco) sítios arqueológicos estão em Sergipe. Aparentemente, esse quantitativo é pequeno se for comparado com outros estados da mesma região: Ceará com 528 (quinhentos e vinte e oito) ; Bahia com 875 (oitocentos e setenta e cinco); Piauí 1841 (mil oitocentos e quarenta e um) sítios cadastrados até o ano de 2010. Na mesma pesquisa, o Banco de Portarias Arqueológicas (BPA/SGPA/IPHAN) tem a quantidade de 6003 (seis mil e três) portarias de permissões/autorizações

portarias expedidas pelo IPHAN em todo o Brasil, destas, 34 (trinta e quatro) portarias estão em Sergipe. Nada comparado novamente a estados da mesma região: Pernambuco 82 (oitenta e duas); Ceará 144 (cento e quarenta e quatro); e Bahia 333 (trezentas e trinta e três) portarias. Só que é preciso levar em conta que em nível territorial Sergipe é menor, e a quantidade de instituições que poderão dar apoio institucional a todo o material "salvo" em Sergipe é reduzida. Exigindo das instituições uma consciência maior do seu papel fundamental para a sociedade frente a várias categorias de patrimônio cultural.

[2] Segundo Moraes Wichers (2011, p.50) a "Arqueologia de contrato é uma denominação utilizada para as pesquisas arqueológicas desenvolvidas no licenciamento de empreendimentos, atualmente menos frequente, deu lugar para o termo arqueologia preventiva".

[3] De acordo com pesquisa realizada no Diário Oficial da União (DOU) a UFS cedeu apoio institucional a vários projetos arqueológicos por contrato, e as coleções que receberam esse apoio foram alocadas em laboratórios e museus pertencentes à mesma. Dessa maneira, tem-se: O Museu de Arqueologia de Xingó (MAX/UFS), que possui a sua unidade museológica localizada em Canindé do São Francisco/SE; O Museu do Homem Sergipano (MUHSE/UFS) que foi fechado para visitação pública, em virtude de problemas estruturais no seu edifício (2011), e teve por determinação da Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal de Sergipe (PROEX/UFS) em 2013 os seus acervos arqueológicos realocados sob a guarda do Laboratório do Departamento de Arqueologia da UFS, esse em conjunto com o Laboratório de Arqueologia de Ambientes Aquáticos (ambos pertencentes ao Núcleo de Arqueologia, situados no Campus de Laranjeiras/UFS), também possuem coleções arqueológicas coletadas por meio de arqueologia por contrato.

[4] Segundo Bruno, "a cadeia operatória de procedimentos técnicos e científicos" de musealização possui como funções a Pesquisa, a Salvaguarda, e a Comunicação em Museus. Da mesma forma identificamos em (Desvallées & Mairesse, 2013,p.58), que essas "funções" citadas acima, seriam itens pertencentes a "administração de museus" - salvaguarda (conservação preventiva, restauração e documentação) e à comunicação (exposição e educação); ou "conjunto de atividades do museu" – um trabalho de preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), de pesquisa (e, portanto, de catalogação) e de comunicação (por meio da exposição, das publicações, etc.), entre outras formas de contato com o público e disseminação das informações pertencentes às coleções.

[5] Segundo o Cadastro Nacional de Museus - CNM/IBRAM, o estado de Sergipe possui 36 instituições registradas alocadas em apenas 11 municípios do estado – Aracaju (19), Areia Branca (1), Boquim (1), Canindé do são Francisco (1), Estância (1), Frei Paulo (1), Indiaroba (1), Itabaiana (2), Laranjeiras (4), Pirambu (1), São Cristóvão (4). (Fonte: Instituto Brasileiro de Museus - IBM, acesso 02/05/14).

[6] O projeto "A musealização do patrimônio arqueológico em Sergipe: um estudo sobre endosso

institucional e gestão de acervos coletados (1970-2010)". Vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia da Universidade Federal de Sergipe e ao Grupo de Estudos e Pesquisas em Museologia, Conhecimentos Tradicionais e Ação Social (GEMCTAS) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, foi financiado com recursos da Fundação de Apoio à Pesquisa e à Inovação Tecnológica do Estado de Sergipe - FAPITEC/SE.

[7] O Projeto Arqueológico de Xingó (PAX/UFS), empreendimento realizado nas décadas de 1980 para a implantação da Usina Hidrelétrica de Xingó, envolvendo os estados de Sergipe, Bahia e Alagoas.

[8] A documentação de acervos museológicos é o conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a preservação e a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar, as coleções dos museus de fontes de informação em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento (FERREZ, 1994)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPADURAI, Arjun. A vida social das coisas, as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói : EDUFF, 2008.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Estudos de Cultura Material e Coleções Museológicas: avanços, retrocesso e desafios. Marcus Granato e Marcio R. Rangel. (Org.). IN: Cultural Material e Patrimônio da Ciência e Tecnologia. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST, 2009, v. 1, p. 14-25.

_____. Os Percursos entre o Endosso Institucional e a Musealização dos Vestígios Arqueológicos: por onde nos levam esses caminhos labirínticos. IN: I Ciclo de debates de Museologia. UNIRIO. Escola de Museologia. Rio de Janeiro. 2014, p. 01-06. (no prelo)

DESVALLÉES, André.; MAIRESSE, François. Conceitos – chave de Museologia. Bruno Brulon Soares e Marilia Xavier Cury Tradução e comentários. Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus. Conselho Internacional de Museus (ICOM). Pinacoteca do Estado de São Paulo. Secretaria de Estado da Cultura. 2013.

FUNARI, Pedro Paulo a. Arqueologia. 2ª ed., 1ª reimpressão – São Paulo: editora Contexto, 2010.

ICOMOS/ICAHM. Carta de Lausanne, 1990. IN: Cartas patrimoniais. Isabelle Cury (org.), 3 ed. IPHAN: Rio de Janeiro, 2004.

LADKIN, Nicola. Gestão do Acervo. IN: Como Gerir um Museu: Manual Prático. França: ICOM, 2004. p.17- 32.

LIMA. Diana Farjalla Correia. Museologia e Patrimônio Interdisciplinar do campo: história de um

desenho interativo IN: ANCIB; PPGCI-UFBA. (Org.). VIII ENANCIB, 2007 - Salvador. GT- Debates em Museologia e Patrimônio. Salvador: ANCIB; PPGCI-UFBA, 2007A, p. 1-16.

LIMA, Tânia Andrade. Um passado para o presente: preservação arqueológica em questão. IN: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro: IPHAN. nº. 33, p. 05 – 21, 2007B.

MENDONÇA, E. C. Endosso Institucional e Gestão de Coleções: um debate fundamental para a musealização do patrimônio arqueológico em Sergipe. Relatório de pesquisa. 2013, p.1 – 31 (no prelo);

MENSCH, Peter. Museus em movimento. IN: Cadernos Museológicos. Rio de Janeiro: SPHAN, prómemória, Ministério da Cultura, 1989. p. 49-54.

MORAES WICHERS, Camila Azevedo de. Museus e Antropofagia do Patrimônio Arqueológico: (Des) Caminhos da Prática Brasileira. Tese (Doutorado em Museologia) Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. 2011.

RIBEIRO, Diego Lemos. Considerações Sobre as Consonâncias e Dissonâncias da Interface entre Museu e Arqueologia. IN: Revista Canindé. São Cristóvão: Museu de Arqueologia de Xingó, 2012.

ROBERTS, Andrew. Inventário e Documentação. IN: Como Gerir um Museu: Manual Prático. França: ICOM, 2004. p. 33-54.

SALADINO, A.; COSTA, C. A. S.; MENDONCA, E. . A César o Que é de César: O Patrimônio Arqueológico nas Organizações Formais do Brasil. IN: Revista de Arqueologia Pública, v. 8, p. 106-118, 2013.

TILLEY, Christopher. "Archaeology as sócio-political action in the present". IN: WHITLEY, David S. (ed.). Reader in archaeological theory, post-processual and cognitive approaches. London & New York: Routlledge, 1998.

BRASIL. Imprensa Nacional. Presidência da República. Casa Civil. Portal do Diário Oficial da União (DOU), [http://portal.in.gov.br/] Acesso em 12/01/2014.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Museus. Cadastro Nacional de Museus. Disponível em [http://sistemas.museus.gov.br/cnm/pesquisa/filtrarUf] Acesso em: 16/07/2014.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Banco de Portarias de Arqueologia do Serviço de Gerenciamento do Patrimônio Arqueológico (BPA/SGPA/IPHAN). Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do Serviço de Gerenciamento do Patrimônio Arqueológico – (CNSA/SGPA/IPHAN), [http://portal.iphan.gov.br/portal/montaPaginaSGPA.do] Acesso em: 06/05/2014.

MUSEUS E COMUNICAÇÃO: PRÁTICAS COMUNICACIONAIS APLICADAS AOS MUSEUS DA CONTEMPORANEIDADE

Marina Roriz Rizzo Lousa da Cunha
roriz.marina@gmail.com

Museus têm enfrentado na atualidade grandes desafios quanto a sua sobrevivência como instituições de preservação, conservação e exposição do passado e presente de uma sociedade. Diversos fatores têm contribuído gradativamente para a transformação destas entidades em empresas com foco cultural e na implementação de novas lógicas. Nesse sentido, a comunicação organizacional, a partir de suas diversas ferramentas, tem se destacado como realidade que precisa ser considerada e vivenciada na busca pela sobrevivência destas instituições. Esse estudo discute o papel da comunicação para os museus da atualidade.

Palavras-chaves: Museus, Comunicação, Contemporaneidade.

Quando tratamos de museus, numa visão tradicional, geralmente os encaramos como um local que conserva, estuda, comunica e expõe testemunhos deixados ao longo de gerações. Representam um lugar de conservação de patrimônio, um espelho da sociedade (ROMAN, 1992), locais de preservação do legado cultural, um instrumento de contato com as gerações anteriores (MERILLAS, 2003), ambientes em que "estes bens enquanto meios para referir ao passado", proporcionam "prazer aos sentidos", e se estabelecem como elementos para "produzir e veicular conhecimento", além de constituírem "marcas no tempo e no espaço" (FONSECA, 2009:51).

Geralmente museus são considerados uma "instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberto ao público (...) tendo em vista o estudo, a educação e a fruição" (ANDRADE, 2008:5).

Além da função de conservação e educação, museus são considerados como símbolos culturais ou indicadores de desenvolvimento de uma sociedade, tendo em vista serem locais de armazenamento de "fragmentos da vida quotidiana, da cultura simbólica, definições de acontecimentos e relações" (ANDRADE, 2008:6) que "ensinam o homem a olhar para a sua herança antiga, a assimilar informação (...) e idealmente a prever o futuro com base na assimilação dessas informações" (GHOSE, 1992: 84 apud ANDRADE, 2008:6).

Museus são guardiões do passado nacional, uma instituição que narra e testemunha a história dos povos, a fim de criar um sentimento de pertença junto aos indivíduos de determinado povo. São portadores da identidade nacional e elementos de disseminação da memória social[1] .

Contudo, na contemporaneidade, essa visão de museu como entidade sem fins lucrativos a serviço da sociedade, enfrenta atualmente sérios desafios. Cada vez mais se lida com uma série de transformações culturais, econômicas, tecnológicas, políticas e de outras naturezas, que põem em perigo o equilíbrio entre a missão de conservar, educar e comunicar dos museus e as forças de

mercado.

Questões como a diminuição dos financiamentos públicos, o aumento da concorrência, por parte tanto de outros museus, quanto pelo crescimento da indústria do entretenimento e lazer, as flutuações dos fluxos turísticos, as novas tecnologias de comunicação e informação e a forma como expõem conteúdos, entre outros aspectos, têm desfeito a imagem dos museus como instituições intocáveis, justificadas apenas perante uma elite cultural.

Neste sentido, na visão de Andrade (2008) é notório que muitos museus têm enfrentado sérias dificuldades financeiras, e para tentarem conseguir sobreviverem nesta ótica, têm caminhado para se reestruturarem a partir da lógica de mercado, buscando conquistar novas audiências (GARCIA, 2003).

Diante deste atual e imprevisível contexto social, exige-se dos museus uma melhor gestão dos recursos que têm disponíveis. Mudanças como uma forte preparação e experiência de gestão de seus executivos, a necessidade de parcerias públicos-privadas, o reestruturar da relação do modo de exposição de seus patrimônios e as novas tecnologias e uma maior preocupação com os públicos com os quais estão relacionados, são cada vez mais necessários e estão a transformar essas entidades em "empresas culturais", em "companhias de serviços onde os objetos para ver são substituídos por objetos para comprar e o visitante passivo é substituído pelo consumidor ou cliente ativo" (VERBAAS, 1992: 173 apud ANDRADE, 2008: 9). Uma nova realidade, que exige que museus, templos de cultura sejam percebidos como organizações direcionadas ao mercado, enquanto mantém suas tarefas originais.

Neste sentido, a museologia moderna tem reconhecido, cada vez mais, a necessidade dos museus em responderem aos desafios e mudanças impostas. Sendo assim, vêm reforçando o papel da comunicação e da informação como fatores chaves na relação dessas entidades com seus públicos de interesse. Garcia (2003) acredita que cabe ao museu contemporâneo influenciar a comunidade através de suas ações. Para ele, é preciso que os museus se tornem instrumentos de comunicação e informação e justifiquem sua importância na sociedade, para que assim, acredita, possam se tornar dignos do apoio dos utilizadores, governo e outros financiadores.

Com relação à comunicação, WILCOX, AULT & AGEE (1992 apud ANDRADE, 2008:10) acreditam que quem não se comunica na atualidade, não existe. "A comunicação é essencial para as organizações (sociais e culturais)" (ID: 10). Como aponta Aluizio Trinta in Littlejohn (apud ANDRADE, 2008: 10)

> *"comunicar significa partilhar, isto é, compartir com alguém um certo conteúdo de informações, tais como pensamentos, idéias, intenções, desejos e conhecimentos. Por via de um ato de comunicação experimentamos o sentido de uma comunhão com aquele a quem nos dirigimos, porque com ele passamos a ter algo em comum".*

Sendo assim, a comunicação ajuda amplificar discursos, tornando-os públicos e acessíveis, expandi a capacidade de interação, democratiza saberes, além de permitir a colaboração e a cooperação a partir das plataformas disponíveis, principalmente via internet (GIUSSANI, 2008 apud ANDRADE, 2008).

A comunicação, neste sentido, além de dar visibilidade as informações, pode auxiliar museus a divulgarem uma imagem de credibilidade para com seus públicos, e também constituírem relações de confiança com colaboradores, órgãos de comunicação social, públicos em geral e comunidade.

Para que o museu possa se comunicar com seus públicos, várias são as ferramentas disponíveis hoje. Publicidade, relações públicas, novas tecnologias de comunicação associadas principalmente a internet são apenas alguns dos instrumentos que podem ser utilizados. Tais ferramentas têm sido muito utilizadas pelos museus internacionais, contudo, no Brasil, relata Andrade (2008) está ainda é uma prática que não atinge a maioria das instituições.

Em termos de publicidade, aqui compreendida como uma ferramenta que é "paga, repetitiva, veiculada em uma mídia, tem promotor identificável e o objetivo de persuadir o receptor a agir, agora ou no futuro" (CRESCITELLI, 2012: 162), muitas são as empresas e organizações, inclusive sem fins lucrativos, que reconhecem seu desempenho em cinco funções: informar, influenciar, relembrar e aumentar o destaque, agregar valor e auxiliar outros esforços das empresas.

Ao informar, a publicidade torna marcas, produtos, serviços, instituições, causas, ideias conhecidos. A propaganda faz com que consumidores se tornem conscientes, ensina-os as características e benefícios distintos do anunciante e estimula a criação de imagens positivas com a marca, produto, serviço ou instituição. Ao influenciar, estimula a ação dos consumidores, dando-lhes argumentos sensatos e apelos emocionais pelos quais devem optar por um ao invés do outro. Já ao relembrar, a propaganda consegue manter uma marca, produto, serviço, ideia, causa ou instituição sempre fresco na memória do consumidor, proporcionando-lhe destaque, enriquecendo o traço da memória, aumentando o interesse de seus públicos e gerando maior probabilidade de aquisição/adesão do mesmo. Propaganda também trabalha agregando valor ao que é oferecido, melhorando a percepção do consumidor sobre o que lhe é apresentado. E por último, tem a habilidade de ampliar impactos de outras ferramentas de comunicação que estejam sendo utilizadas conjuntamente. Propaganda, portanto, legitima argumentos, torna-os confiáveis.

Em termos práticos, alguns museus já compreenderam que na atualidade não basta que essas entidades desenvolvam atividades (exposições permanentes e temporárias, ações educativas, atividades de edição, bibliotecas, centros de documentação, arquivos e serviços de formação, ateliers de restauração, laboratórios, consultorias, etc.). É necessário que estas informações cheguem aos públicos de interesse "de forma rápida, cativante e acessível" (ANDRADE, 2008:17),

contribuindo não só para a divulgação das informações, mas para que haja promoção da imagem da entidade em veículos de comunicação (jornais, revistas, rádio, TV) e através da edição de brochuras, panfletos, boletins informativos, pôsteres, entre outros. Para a referida autora, a publicidade "revela-se como um elemento chave que o museu tem à sua disposição na comunicação com os públicos" (ANDRADE, 2008:17).

Outra ferramenta que pode auxiliar no processo de comunicação dos museus com seus públicos de interesse são as relações públicas, uma atividade organizacional, que na visão de Crescitelli (2012), tem função prioritária de promover um bom relacionamento entre uma empresa ou organização e seus diversos públicos de interesse (consumidores, imprensa, funcionários, acionistas, entidades organizadas, etc.) e se caracterizam por serem ações de caráter proativo ou reativo. Em termos proativos, as relações públicas agem através do envio de material informativo (releases) a imprensa, autoridades, profissionais especializados, numa tentativa de gerar exposição adicional ao assunto trabalhado, dando-lhe valor de notícia e gerando-lhe maior credibilidade. Existem também as declarações executivas, responsáveis por levar ao público da corporação questões relevantes tais como desenvolvimentos e tendências do setor, visões da economia, análises sobre questões específicas, etc. Já em termos reativos, as relações públicas lidam com situações de crise, eventos não previstos, mas que exigem resposta direta da instituição envolvida.

As relações públicas se caracterizam por um esforço planejado para influenciar a opinião pública através de informações de qualidade e atos responsáveis, funcionando como uma interface entre a entidade (emissor) e seus públicos (receptor).

No contexto museológico, Andrade (2008) acredita que as relações públicas agem fortalecendo a formação de uma imagem de credibilidade, no desenvolvimento e fortalecimento de uma atmosfera de confiança com os colaboradores e órgãos de comunicação social (imprensa) e ainda na instituição de boas relações com públicos e comunidade.

Pode atuar ainda

> *"na organização e divulgação de eventos sociais e culturais, relações com a comunidade e com os stakeholders[2] do museu, relações com os meios de comunicação social, elaboração de comunicados de imprensa, divulgação de serviços, serviços de "porta-voz", entrevistas, relações com outras instituições, relações com o setor de turismo, etc. (GARCIA, 2003:95).*

Em relação às novas tecnologias de comunicação (também chamadas novas media), são variadas as possibilidades de ferramentas de comunicação disponíveis, principalmente via internet. Os instrumentos derivados das TICS (tecnologias de informação e comunicação) se caracterizam por sua capacidade de individualização das mensagens e interatividade. A primeira, de acordo com Crescitelli (2012) refere-se ao fato do usuário ter controle sobre o fluxo de informação com o qual

se dispõe a lidar. A segunda permite ao usuário selecionar a informação que considera relevante.

São vários os formatos e ferramentas de comunicação neste modelo disponíveis atualmente. Sites, blogs, podcasts, redes sociais, emails, buscadores, telefone celular, games, vídeos são apenas algumas das opções. Elas permitem as entidades e empresas interação e participação do público de interesse, por se caracterizar por uma mídia de "mão dupla", identificação de segmentos mais específicos, comunicação mais eficiente e com profundidade, ferramentas dirigidas com larga cobertura de público alvo, maior transparência e credibilidade, além da otimização dos investimentos em comunicação, uma vez que essas mídias são mais baratas, focalizadas e permitem o acompanhamento imediato do desempenho de cada uma delas.

Em se tratando especificamente das ferramentas relacionadas a internet, estas, trazem diversas vantagens aos museus que as utilizam, uma vez que a revolução digital permite a utilização de um único meio de comunicação como elemento de entretenimento, serviço e negócio. Sendo assim, a internet, com seus formatos e ferramentas, se modela como instrumento precioso de comunicação entre museus e seus públicos. Além de permitir maior interação, admite eliminação de barreiras geográficas, facilita o trabalho de pesquisa de informação, administração da comunicação em situações de crise, presença em tempo integral nos meios de comunicação e principalmente a localização de públicos alvos.

Diversos museus ao redor do mundo têm utilizado a internet como instrumento que favorece a construção e fortalecimento de sua imagem como entidade e como elemento para comunicação com seus públicos de interesse. Têm utilizado para isso, diversos formatos, dentre eles podemos citar:

- Web sites
- Correio eletrônico;
- *Newsletters* de cunho institucional e/ou comercial.
- *Blogs*

Através dos websites, os museus conseguem, por exemplo, organizar a informação de acordo com os interesses dos diversos públicos, ao mesmo tempo em que podem disponibilizar ferramentas para fomentar e manter contatos com estes públicos. Sites também servem para divulgar conteúdos, receber utilizadores, organizar agendas, divulgar programação de eventos, comunicação com novos públicos, entre outras (ELIAS, 2007 apud ANDRADE, 2008). Quando utilizados, demonstram a possibilidade de informar dados sobre a instituição, sua estrutura orgânica, estatutos e missão, resultados econômicos, número de visitantes. Podem também ser utilizados como ferramenta de aproximação entre informação e entretenimento, construindo nele um espaço que

alarga experiências sensoriais e cognitivas dos sujeitos. É o caso dos museus virtuais.

Este se caracteriza como "uma forma atual de dar acesso a informação, a um conteúdo substancial, no formato em que a geração atual quer utilizar" (DICKENSON, 2000:100 apud ANDRADE, 2008:26). Um museu virtual se caracteriza pela transmissão de informações sobre acervo, atividades culturais desenvolvidas ao público de interesse.

> *"Um ambiente informático caracterizado por uma estrutura hipertextual e hipermédia e um sistema de interface, de metáforas que se socorrem de uma representação gráfica mais ou menos intuitiva e que permite a navegação no interior desse ambiente, ou a possibilidade por parte do visitante de cumprir ações e, portanto, de interagir com o contexto podendo também modificá-lo (FORTE & FRANZONI, 1998 apud ANDRADE, 2008:27).*

É considerado

> *"essencialmente um museu sem fronteiras, capaz de criar um diálogo com o visitante, dando-lhe uma visão dinâmica, multidisciplinar e um contato com a coleção e com o espaço expositivo. Ao tentar representar o real cria-se uma nova realidade paralela e coexistente com a primeira, que deve ser vista como uma nova visão, ou conjunto de novas visões, sobre o museu tradicional (MUCHACHO, 2005b: 582 apud ANDRADE, 2008:27).*

Andrade (2008) os caracteriza como aproximações entre museus reais, complementos à visita física, uma modalidade adicional, acessória, para aproximação dos públicos ao patrimônio artístico-cultural conservado.

Além dos sites, ferramentas como o email e as *newsletters* podem ser de grande valia na relação com os públicos de interesse de um determinado museu. Este tipo de contato serve, de acordo com Andrade (GARCIA, 2003; MUCHACHO, 2005 apud ANDRADE, 2008:28) para

> *"divulgar boletins informativos, permitir o acesso às coleções, através de bancos de imagens, e o acesso a bibliotecas, através de base de dados, convidar para visitas virtuais no interior do edifício, ter lojas e livrarias online, oferecer exposições virtuais e múltiplos recursos educativos, ter canais abertos de discussão e permitir a inscrição online nas atividades e associações do museu".*

Há ainda o uso de *blogs.* Este se caracterizam por diários de bordos, que permitem a apresentação de dados corporativos, com a grande vantagem de permitir o diálogo e o *feedback* daqueles que se interessam pelo assunto e mantêm participação. Caracteriza-se por ser um canal de comunicação facilmente atualizável, visto pelo público como fonte credível de informação e ainda como uma forma de conquistar a confiança de consumidores. Blogs são hoje elementos que as empresas têm para "se aproximarem dos seus clientes, de os escutarem e de interagirem com eles" (CORREIA, 2008 apud ANDRADE, 2008:35), um "exercício radical de transparência e aceitação de diálogo com o consumidor" (GIUSSANI, 2008; GONÇALVES, 2007 apud ANDRADE, 2008:35).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Museus sempre foram vistos como símbolos culturais, reflexos do passado e presente de uma sociedade, uma atividade onde estudo e educação se misturam ao entretenimento. Contudo, estas instituições enfrentam hoje grandes desafios quanto a sua sobrevivência como instituição que preserva, conserva e expõe testemunhos. Fatores como a redução de financiamentos públicos, aumento da concorrência de outros espaços de entretenimento, briga por novas audiências, oscilações nos fluxos turísticos, entre outros fatores, têm contribuído gradativamente para a transformação destas entidades em empresas com foco cultural. Neste sentido, museus procuram manter seu papel tradicional, em que conservam, investigam e educam, ao mesmo tempo em que se reorganizam, implementando novas lógicas financeiras.

Uma nova realidade é exigida. E dentro dela, a comunicação, através de suas diversas ferramentas, se impõe como realidade que precisa ser considerada e vivenciada na busca pela sobrevivência. Sendo assim, a comunicação pode exercer papel fundamental, ao auxiliar estas entidades a fortalecerem sua imagem e conquistarem novas audiências. Publicidade, relações públicas, novas ferramentas de comunicação se estabelecem como instrumentos recorrentes e que não podem mais ser deixados de lado por estas instituições.

NOTAS

[1] Para Moraes (2005:91) memória social é uma "técnica de produção de conhecimento e como forma de saber, passando a ser considerada uma possibilidade de multiplicação de significados dos processos em curso, assim como uma estratégia para consolidar identidades e expectativas sociorrelacionais diante da intensidade e velocidade das mudanças que atingiam o projeto moderno e esgotavam o novo. (...) aprofunda um novo campo social do conhecimento e relacional em que ela se inscreve como parte fundante e analiticamente privilegiada do presente".

[2] *Stakeholders* são também denominados públicos de interesse de uma determinada entidade. Públicos com os quais uma organização mantém relacionamento, direto ou não.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, J. O museu na era da comunicação online. Universidade do Minho. Instituto de Ciências Sociais. Dissertação de mestrado, junho de 2008, p.72.

CRESCITELLI, E. e SHIMP, T. Comunicação de marketing – integrando propaganda, promoção e outras formas de divulgação. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

FONSECA, M. O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1997.

GARCIA, N. G. O museu entre a cultura e o mercado: um equilíbrio instável. Coimbra: Instituto Politécnico de Coimbra, 2003.

MERILLAS, G. F. La educación patrimonial: Teoría y práctica en el aula, el museo e internet. Asturias: Ediciones Trea, 2003.

MORAES, N. Memória Social: solidariedade orgânica e disputa de sentidos. In: GONDAR, J e DODEBEI, V. (orgs). O que é memorial social? Rio de Janeiro: Contracapa, 2005. p. 89 – 104.

ROMAN, L. S. Politics and museums. In P. Boylan (Ed.). Museums 2000: politics, people, professionals and profit (pp. 25-41). London: Routledge, 1992.

DIGITALIZAÇÃO E MUSEALIZAÇÃO: ABRINDO OS CAMINHOS PARA A CRIAÇÃO DE UM MUSEU DIGITAL COMUNITÁRIO

Rita de Cassia Maia da Silva
proritamaia@gmail.com

Este artigo traz um conjunto de reflexões e pressupostos sobre os desdobramentos teóricos e técnicos em torno dos avanços das tecnologias da informação e comunicação, mais especificamente das funcionalidades da WEB 2.0 incidindo sobre as formas de pensar e fazer os museus no mundo contemporâneo. São apontados casos referenciais desta trajetória, focalizando o argumento sobre o potencial de inclusão social e mobilização comunitária na criação de museus digitais. Como estudo de caso apresenta-se a proposta da criação do Museu Digital do Bloco Afro Ilê Aiyê.

Palavras Chave: Cibermuseus, Museus Digitais, Web 2.0, Musealização.

A Museologia é uma ciência em pleno desenvolvimento e vem se firmando como um campo teórico onde estudos interdisciplinares agregam a preocupação com a memória, o passado histórico, a cultura material e tratamento de informações, comunicação e recepção dos bens culturais em seus processos de patrimonialização. Seu objeto de estudo pode ser descrito como um fenômeno da comunicação, onde os homens

> *[...]selecionam alguns objetos originais da realidade, inserindo-os numa nova realidade para que sejam preservados, a despeito do caráter mutável inerente a todo objeto e da sua inevitável decadência, e faz uso deles de uma nova maneira, de acordo com suas próprias necessidades. (MENSCH, 1994, p. 12).*

Nesta perspectiva, propõe-se uma reflexão que se agregue aos estudos sobre as possibilidades que as Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC), mais especificamente àquelas associadas à WEB 2.0[1] , oferecem para a concepções de museus e ações museais.

Pode-se inferir que todos os aparatos tecnológicos provocam reações cognitivas (MCLUHAN, 1969) tanto na forma de interesse, quanto de repúdio, mas que intermediam e transformam as relações sociais de maneira inexorável. Segundo Lídia Oliveira

> *Há um Big Bang Cognitivo com a expansão dos media, dado que os conhecimentos que possuímos acerca da ciência, da política, etc. provêm muito mais dos media do que da escola e do sistema formal de difusão de conhecimentos. (OLIVEIRA, 2012, p.31)*

Com a explosão das redes sociais na última década, a situação muda radicalmente, ampliando-se as oportunidades para que os museus invistam mais no uso das mídias digitais. Já dispomos de um universo de mídias e meios com informações em tempo imediato que oferecem autonomia de pauta para os usuários, através da exploração dos blogs, de comunidades em redes sociais

online, redes sociais móveis com mensagens instantâneas (IM), mídias locativas, podcasts, RSS Feeds, SMSs. A informação está disponível para todos, pinçada de acordo com o desejo e escolha do usuário de um modo quase instantâneo.

Este é um quadro de intensas modificações que também gera impactos sobre a forma na mediação e gestão de informações feita através de diversos veículos e tipos de suporte tais como: exposições, livros, espetáculos, etc. Assim, é mister investir no estudo das consequências deste panorama nas formas de pensar e fazer os museus na contemporaneidade.

Para isso, toma-se com e elemento norteador a definição da assembleia do ano de 2007 do Conselho Internacional de Museus (ICOM) que caracteriza o museu como

> *[...] uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite. (DESVALLÉES, 2013, p.64).*

Nela, é ressaltado o caráter múltiplo desta instituição, onde diversos tipos de ações e *expertises* se desenvolvem em uma cadeia operatória.

Pode-se reconhecer o museu como um sistema integrado de produção, tratamento e veiculação de informações, transformando-as em conhecimento e proporcionando diversas experiências interpretativas. Como ressalta Marcelo Cunha:

> *Um elemento que é permanente, relacionado à estruturação da instituição, é a cadeia operatória da Museologia, ou seja, o conjunto sequencial e inter-relacionado de atividades que são inerentes ao fazer museológico, que independem da perspectiva formal ou conceitual da instituição, ou seja, precisam estar presentes para que ela cumpra o seu papel e para que a mesma seja reconhecida como instituição museológica. (CUNHA, 2012, p. 242)*

Mas qual seria o argumento para estabelecer esta premissa como um pressuposto para pensar os processos de digitalização e uso das TIC em museus? A resposta está na manutenção do sentido das ações que esta instituição desenvolve, - sua função social - e no fato de que seu sistema integrado de processos, as suas diversas atividades, concorrem sempre para um fim: "a preservação da memória coletiva ancorada em imagens-representações dos valores de uma sociedade". (SILVA, 2013)

É fato que as funcionalidades disponibilizadas pelas novas ferramentas das TIC e a suas adaptações aos dispositivos móveis alçaram a interatividade e plasticidade de usos à um patamar que abrem grandes perspectivas para a criação de ambientes de preservação, interpretação e experiência da memória social. Assim, o argumento fulcral para esta reflexão é o de que as mudanças no plano material, nos veículos de comunicação, devem acarretar também, mudanças de para-

digma na forma de conceber todos os processos museológicos.

Desde a década de 80, são identificados processos de tratamento e mediação de informações via TIC para acervos patrimonializados. Há o registro de catálogos digitalizados dos acervos de museus difundidos através de bases de dados em CD-ROMs e páginas da WEB. Nesse momento, à ideia de museus digitais estava atrelada a construção de páginas com imagens digitalizadas de obras de arte e/ou objetos de museus.

Nessa mesma década há o primeiro registro de catálogo interativo criado pela Union Française des Arts du Costume (UFAC). Esta instituição teve a iniciativa de criar um catálogo informatizado de suas coleções. O acesso público ao catálogo era o nível máximo da concepção de interatividade viabilizada por estes dispositivos.

Sobre o conjunto de ações museais com este perfil, Pierre Lévy (2000) afirmava se tratarem apenas de catálogos de museus veiculados pela Internet. A despeito de serem autênticas ações museais, é fato que a maioria dos museus virtuais, cibermuseus ou museus digitais reduziam suas ações às exposições online ou a disponibilização de banco de dados online, não contemplando de forma integral todo o conjunto de ações de sua cadeia operatória.

Já existem avanços, alguns museus que são pioneiros no uso da WEB 2.0[2] como forma de estreitar a sua relação com o público. De um modo geral, o que estimula o uso destas ferramentas é o interesse pela novidade como atrativo, associado à ideia de que o aceso online estimula, direciona e facilita a visita *in loco* ao museu. Do mesmo modo, eles também oferecem para o público que visitou os museus uma forma de relembrar e/ou prolongar a experiência prazerosa da visita.

Tudo isto alimenta a crença de que, com os crescentes avanços tecnológicos, já foi ultrapassada a fase de pensar a interatividade proporcionada pela tecnologia como algo restrito apenas dispositivos e bases de dados fixas, ou à criação de páginas WEB de museus como mais um recurso de divulgação ou marketing.

Observa-se que alguns museus "atuais" ou presenciais (MP) possuem no ciberespaço ações de interação com o público, mas suas páginas não funcionam de modo autônomo a ponto de serem caracterizadas como museus digitais (MD). Já outros museus digitais permitem a interatividade e a colaboração, como é o exemplo do Museu da Pessoa[3] (Brasil) que se tornou referência neste novo tipo de museu.

No tocante à participação e formação de comunidades vinculadas aos museus através da *WEB* 2.0 temos o exemplo do (*Brooklyn Museum* de Nova York[4]) onde membros inscritos na plataforma tem o poder de atuar na definição de atividades do museu e mesmo em experiências curatoriais de exposições *online* desenvolvidas através da manipulação de fotografias e conteúdo do banco de dados disponibilizados pela instituição.

No entanto, até o momento, não foram identificadas experiências que formem ou fortaleçam

uma comunidade objetiva com atuação direta no desenvolvimento social local ou na consolidação de um território. Acredita-se ser esta a grande potencialidade da WEB 2.0 e que deverá ser explorada com mais atenção nos desdobramentos futuros deste trabalho.

Ainda é necessário estabelecer uma atualização e análise mais profunda das tipologias existentes destas ações. Com ela, busca-se referências para os limites e o horizonte de uma investigação empírica que, tomando como referência a definição do museu do ICOM e do fato museológico como fenômeno dinâmico, quer compreender como o uso da internet e outras mídias digitais pelos museus pode ultrapassar as ações de extensão e de comunicação institucional ou organizacional, para abrir perspectivas mais inclusivas para as comunidades.

Busca-se elucidar as técnicas, procedimentos e os protocolos para a concepção de páginas WEB 2.0 e/ou plataformas digitais para os museus, associados à criação de um plano museológico destas instituições, assumindo o carácter sistêmico das suas ações.

O advento da WEB 2.0 vem trazendo um crescente nível de interatividade entre as pessoas através da internet. Com as funcionalidades das plataformas interativas o público/usuário pode protagonizar as relações midiatizadas pelo museu. Este público pode ser o produtor dos conteúdos na medida em que são disponibilizados canais para que as suas publicações e produção de informações aconteça com relativa autonomia.

Como ressalta Arturo C. Castellary: "O usuário da hipermídia deixa de ser um receptor passivo para converter-se em ator que participa no desenvolvimento da narração interativa[5]" (1999, p.170, tradução nossa). Participando ativamente nos processos de construção de sentidos e significados sobre a sua memória, este público passa a ser um dos elementos determinantes na construção de imagens-representação do museu e do seu acervo.

Assim, pode-se experimentar as possibilidades para que as ferramentas digitais ampliem a difusão de informações e possibilitem a interação com diversos tipos de público nos processos museológicos de conservação, documentação, exposição e interpretação dos acervos disponibilizados, atendendo às expectativas da museologia contemporânea, mais voltada para a promoção da autonomia dos diversos tipos de grupos culturais ou artísticos.

Tomando como base esta premissa, pretende-se estabelecer as práticas dos museus digitais como ações inclusivas onde membros das comunidades representadas participem e administrem intervenções e interlocuções mais diretas, trazendo para estas instituições uma nova dinâmica de funcionamento, com a coparticipação em processos curatoriais reservados e protagonizados, em sua maioria, por pesquisadores e especialistas. (SILVA, 2013).

Acredita-se que esta forma de pensar o uso das TIC em museus e o conjunto de experimentos dela decorrentes obtêm fundamento na clareza sobre a função do museu na sociedade como uma instituição transformadora da realidade e da inserção da museologia no campo das ciências sociais

aplicadas.

Da Museologia contemporânea toma-se como referência o conjunto de princípios estabelecidos na Mesa-redonda de Santiago do Chile, realizada em 1972 onde já se pleiteava uma intervenção mais direta dos museus nas comunidades, desvinculando-o da fisicalidade dos seus edifícios e acervos, focalizando o seu papel na valorização de territórios culturais, criando um tipo de museu integral que seria "destinado a proporcionar à comunidade uma visão de conjunto de seu meio material e cultural" (PRIMO, 1999b, p.120). Também, na Declaração de Oaxtepec (México, 1984), reconhecendo a indissolubilidade da tríade território-patrimônio-comunidade, a Museologia volta-se para o "diálogo e participação comunitária, evitando o monólogo do técnico especialista". (PRIMO, 1999a, p.14).

O consenso sobre o potencial transformador da internet está em perfeita consonância com esta perspectiva. As redes de trocas de informações que lhe são características cria pontos de contato, solidariedade e identificação entre os usuários, oferecendo grandes oportunidades para mobilização sócio-política, que é inerente ao museu contemporâneo.

Assim, através do uso de recursos dessas tecnologias, sua experimentação e aplicação em procedimentos relativos aos processos museológicos, potencializa-se o aspecto gregário do museu e preserva-se a memória de modo mais efetivo, ao ser construída, experimentada e partilhada socialmente.

Hoje, a noção de território se estende dos espaços físicos aos espaços simbólicos, "por fluxos de diversas territorializações". (LEMOS 2001, p.17.), tais como os ambientes característicos do ciberespaço, a "Cibercultura, no sentido em que expressamos, é uma forma de empoderamento que implica três frentes estratégicas: a informação, o conhecimento e a capacidade de criar redes de ação para usar a informação e o conhecimento em projetos específicos de autogestão"[6]. (GONZÁLEZ, 2007, p. 36). Mais do que veicular conteúdos e gerir informações, o espaço museológico (ou ciberespaço museológico) deve ser um *locus* para a valorização de atributos da memória coletiva dos grupos neles representados.

Em resumo, a problemática desta investigação busca a avaliar os recursos e limites que a as plataformas digitais oferecem para os processos de musealização, ou seja a ações que, "(...), como processo científico, compreende necessariamente o conjunto das atividades do museu: um trabalho de preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), de pesquisa (e, portanto, de catalogação) e de comunicação (por meio da exposição, das publicações, etc,)" (DESVALÉS; MAIRESSE, 2013, p. 58). Sendo estes processos, aqueles que caracterizam as funções e ações do museu tornando-os experiências-territórios mais propícios à interação social, partilha de conteúdos e espaço de entretenimento.

Deste modo, busca-se unir como prática interdisciplinar, as reflexões teóricas advindas do

campo da Museologia, da Comunicação e das Ciências da Informação para direcionar a salvaguardar e veicular o acervo e a memória da Associação Cultural Bloco Carnavalesco Ilê Aiyê. Uma instituição cultural reconhecida como o primeiro bloco afro criador de um estilo musical e estético de relevância e que atua na valorização política e cultural da identidade negra na cidade de Salvador.

Salienta-se que esta instituição cultural é uma das referências locais no panorama da diáspora africana, recebendo vários prêmios e homenagens nacionais e internacionais pelo seu trabalho educativo e inclusivo para populações negras.

Da abordagem inicial do projeto fundada em entrevistas de grupo focal com membros da diretoria do bloco, serão estabelecidas a missão, metas e ações do museu e delineados os programas necessários para o plano museológico inicial. A partir disto, serão realizadas outras entrevistas, onde os membros da instituição estabeleçam narrativas sobre os objetos representativos do seu acervo, dos quais serão estabelecidos os protocolos para a documentação, veiculação, preservação de suas informações de modo participativo.

O resultado deste trabalho constituirá a base para a arquitetura de informação da plataforma que veiculará o Museu Digital do Ilê Aiyê, estabelecerá, fundamentalmente a sua política de aquisição e a estrutura-base das narrativas expositivas a serem veiculadas, como também as estratégias de educação e interação – definindo sua tipologia de público e instrumentos de avaliação dos efeitos que se quer causar.

Tudo isto será permeado pelas estratégias e protocolos de preservação digital – salientando a interdisciplinaridade no domínio das técnicas e procedimentos para a preservação, com perspectivas de evolução e com fundamento na sustentabilidade e na realidade organizacional. Com a veiculação da plataforma no formato de museu digital, este processo interpretativo abarcará as narrativas advindas do público.

Utopicamentre, deseja-se ultrapassar questões sobre museus objeto-centrados e museus público-centrados, para vislumbrar o processo de cuidado e construção de significados próximos ao museu-fórum, onde os discursos são construídos com o público e onde o museu é reconhecido como parte de um território cultural e espaço de interação desta comunidade.

Sabe-se que a lida com os museus digitais tem sido um desafio para os profissionais da memória, pois além de promover a gestão da memória musealizada de modo mais participativo, estes novos processos trazem novos conflitos e tensões para as ações de patrimonialização. Elas também implicam no domínio de técnicas e ferramentas que, em última instância, pelos desequilíbrios de sua distribuição e controle na sociedade brasileira, terminam por constituir desafios para ações de inclusão digital.

Por tudo isto, pode ser ressaltado que a veiculação do patrimônio associado ao domínio das ferramentas digitais implica em uma dupla via de inclusão e empoderamento, tanto para as co-

munidades, quanto para os profissionais na área das ciências sociais aplicadas. A interdisciplinaridade, vista como a interlocução entre diversos saberes se firma no campo gerado por esta pesquisa, permeado pelas disputas e pelos os processos de familiarização, domínio de linguagem, design e experimentação destas ferramentas digitais diante dos tradicionais parâmetros para a aquisição, conservação e exposições de acervo para veiculação da memória musealizada através da WEB.

Por fim, salienta-se novamente a inexorabilidade do fato de que a aplicação das TIC nos museus está transformando não só a sua concepção arquitetônica, mas também toda a cadeia operatória de trabalho técnico no tratamento da informação sobre as suas coleções. Mais do que oferecer um simples atrativo plástico ou suporte de informações para compor a área expositiva, a interatividade que as TIC oferecem desdobra-se em diversos níveis. Acredita-se que o uso das TIC ultrapassa este potencial chegando ao plano da socialização das informações produzidas e veiculadas no museu. O caráter múltiplo em que diversos tipos de ações e *expertises* se desenvolvem na cadeia operatória que caracteriza os museus é o que nos faz reconhecer esta instituição como um sistema integrado de produção, tratamento e veiculação de informações, transformando-as em conhecimento e gerando diversas experiências interpretativas.

O uso dessas TIC nos traz a possibilidade de povoar e ampliar os campos de relação dos museus e as experiências de musealização. Elas são o suporte midiático mais adequado para a inclusão e renovação de público. Ao serem superados os desafios técnicos, seu uso será uma prática comum e imprescindível nos processos de musealização.

NOTAS

1 A WEB 2.0 pode ser rapidamente definida como resultado de um conjunto de evoluções técnicas que permitiram uma maior interatividade e participação do usuário na internet.

2 Refere-se aqui ao exemplo dos recursos de reprodução tridimensional dos espaços do museu oferecendo ao internauta uma visita virtual as exposições. Ver http://www.googleartproject.com/pt-br/ e também http://www.hermitagemuseum.org/html_En/11/2012/hm11_2_574.html.

3 http://www.museudapessoa.net/pt/home

4 http://www.brooklynmuseum.org/community/

5 "El usuario del hipermedia deja de ser un receptor pasivo para convertirse en actor que participa en el desarrollo de la narración interactiva"

6 "Cibercultur@, en el sentido que lo expresamos, es una forma de empoderamiento que implica tres frentes estratégicos: la información, el conocimiento y la capacidad de crear redes de acción para usar la información y el conocimiento en proyectos específicos de autogestión."

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTELLARY, Arturo C. El reto hipermedia en la difusión del patrimonio cultural. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, v.26, Sevilla, p. 169-172, 1999.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. Algumas considerações sobre museus digitais. In: Sansone, Lívio. A política do intangível: museus e patrimônios em nova perspectiva, 2012, EDUFBA, Salvador – 241-261.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE François, eds.. Conceitos-chave de Museologia. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo : Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

GONZÁLEZ, Jorge. Cibercultur@ como estrategia de comunicación compleja desde la periferia. IC Revista Científica de Información y Comunicación, n. 4, p. 29-47, 2007.

LEMOS, A. Cibercidades. In: LEMOS, André, PALÁCIOS, Marcos. (org.) As janelas do ciberespaço. Porto Alegre: Sulina, 2001. p. 17.

LÉVY, Pierre - Cibercultura. São Paulo : Editora 34, 1999.

MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo: Cultrix, 1969

MENSCH, Peter Van. O objeto de estudo da museologia. Tradução de Débora Bolsanello e Vânia Dolores Estevam de Oliveira. Rio de Janeiro: UNIRIO/UGF, 1994. (Pretextos museológicos, 1).

OLIVEIRA Lídia. A Web 2.0 entre a inteligência colectiva e o elogio do amador. Arias, n. 4, mar. 2012

OLIVEIRA, José Cláudio Alves de. O deslocamento das informações museológicas: reflexões sobre a mídia clássica, o ciber e o mobile museum. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, (7), Fortaleza, 19-21 ago. 2008. Disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja>. Acesso em: 30 abr. de 2014.

POIX, Marie-Hélène. Un catálogo interactivo informatizado. MUSEUM International. Paris UNESCO, n. 179, v.65, n. 3, 1993.

PRIMO, Judite. Pensar contemporaneamente a museologia. Cadernos de Sociomuseologia, ULHT. (16), 6-23. 1999.

PRIMO, Judite. Museologia e Patrimônio: Documentos Fundamentais – Organização e Apresentação. Cadernos de Sociomuseologia, ULHT. (15), 95-104. 1999.

SILVA, Rita de Cássia Maia da. Interatividade e interação: a web 2.0 como instrumento para a ação social e curadoria compartilhada em acervos etnológicos.in: SIMSOCIAL, 3., Salvador, 2013. Anais... Salvador, 2013. Disponível em: <http://gitsufba.net/anais/edicoes-anteriores/anais-do-simsocial-2013/>. Acesso em: 12 de dez de 2013.

PRESERVAÇÃO DO ACERVO DO CENTRO DE ESTUDOS DA CULTURA POPULAR (CECUP) NO MUSEU ANTROPOLÓGICO DA UFG

Vânia Dolores Estevam de Oliveira
vania_estevam@hotmail.com

Este trabalho propõe levar a público o resultado do plano de trabalho da bolsista PIVIC realizado no âmbito do Projeto de Tratamento Técnico e Disponibilização do Acervo Iconográfico e Documental do Centro de Estudos da Cultura Popular (CECUP)[1], no período de 1 de agosto de 2013 a 31 de julho de 2014, organizando, dando tratamento documental e tornando acessível a especialistas e comunidades interessadas o acervo originário do CECUP, que hoje integra o acervo permanente do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás.

Palavras-chave: Museu Antropológico da UFG, Preservação, Centro de Estudos da Cultura Popular - CECUP.

INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe levar a público o resultado do plano de trabalho da bolsista do Programa Institucional de Iniciação Científica e Desenvolvimento Tecnológico na Modalidade PIICT através do Programa Institucional Voluntário de Iniciação Científica (PIVIC), Werydianna Priscila de Almeida Marques, estudante do oitavo período do bacharelado em Museologia da Faculdade de Ciências Sociais (FCS) da Universidade Federal de Goiás (UFG).

Seu plano de trabalho intitulou-se **Preservação do Acervo do Centro de Estudos da Cultura Popular (CECUP) no Museu Antropológico**, foi realizado no âmbito do Projeto de Tratamento Técnico e Disponibilização do Acervo Iconográfico e Documental do Centro de Estudos da Cultura Popular (CECUP)[2] , no período de 1 de agosto de 2013 a 31 de julho de 2014.

Em 1980 um grupo de professores de diferentes departamentos da Universidade Federal de Goiás, interessados em estudos de temas da cultura popular, criou o Centro de Estudos da Cultura Popular (CECUP), no âmbito do projeto *Biblioteca da Vida Rural Brasileira*, financiado pelo Ministério de Educação e Cultura no período de 1980 a 1983. Tinha como objetivo principal o estudo da cultura popular "através de equipes interdisciplinares, constituídas por professores e estudantes da Universidade, bem como por outros estudiosos interessados, agentes ou produtores de Cultura Popular" (CECUP, 1980, p. 1). Seus objetivos consistiam em: "pesquisar as diferentes manifestações da Cultura Popular; coletar documentos e informações representativas da Cultura Popular; proceder ao registro [...] fotográfico ou cinematográfico das manifestações levantadas visando a preservação e dinamização de uma memória documental das manifestações populares; proceder à análise sistemática do material coletado; divulgar os resultados dos trabalhos desenvolvidos, através dos meios de comunicação, de exposições, projeções, bem como de uma política editorial que assegure o acesso do público em geral à produção do Centro; estimular o desenvolvimento de

uma consciência de apoio às manifestações populares; realizar cursos, simpósios, conferências, seminários, exposições, sessões cinematográficas, visando ao intercâmbio entre produtores, consumidores e estudiosos da Cultura Popular" (CECUP, 1980, p. 1-2).

Os estudos do CECUP geraram alguns produtos em forma de publicações dos resultados das pesquisas, além de uma grande quantidade de documentos etnográficos, produzidos principalmente entre os anos de 1980 e 1983. Em 1990 o acervo gerado pelas ações do CECUP foi transferido para o Museu Antropológico.

O Museu Antropológico ao longo dos seus 40 anos desenvolveu vários projetos de pesquisa e extensão junto aos povos indígenas e a outras comunidades regionais, de onde se origina grande parte do seu acervo. Nos últimos anos as pesquisas realizadas pelo Museu Antropológico da UFG ou com seu apoio vêm enfatizando também os aspectos culturais imateriais dos povos, comunidades e grupos sociais da região Centro-Oeste. Também desde a concepção da exposição *Lavras e Louvores*, atual exposição de longa duração, vem retomando a vocação inicial de estímulo e divulgação das manifestações da cultura popular, que tem forte tradição no Centro-Oeste e notadamente em Goiás[3] . Nesse sentido a retomada do estudo e tratamento técnico do acervo do CECUP visa contribuir para o incremento dessa vertente de pesquisa e de política de aquisição de acervo no Museu Antropológico da UFG.

Em 2013, uma parceria entre o Museu Antropológico e o bacharelado em Museologia da Faculdade de Ciências Sociais da UFG, propiciou a elaboração e aprovação de um projeto em edital público, visando a organizar e tornar acessível a especialistas e comunidades interessadas o acervo originário do CECUP. No desenvolvimento desse trabalho o acervo recebeu tratamento técnico e documental, tendo sido em parte digitalizado para propiciar acesso mais fácil e amplo às suas informações. Essas ações ensejaram o surgimento de outros temas e projetos para estudo e pesquisa, e elaboração de textos para difusão da experiência e do conhecimento produzido, a exemplo desta reflexão, da apresentação no **11º Congresso de Pesquisa, Ensino e Extensão**, realizado no período de 3 a 5 de novembro deste ano e cujo tema eleito para 2014 foi "**Conhecimento, Inclusão Social e Desenvolvimento**"; além disso, parte desse acervo foi pesquisado e servirá de documentação de apoio para um filme sobre Tereza Bicuda[4], da cineasta Laura Hasse, em fase de elaboração.

O CENTRO DE ESTUDOS DA CULTURA POPULAR (CECUP)

A Portaria nº 016 cria, e a de nº 017/81 de 09/10/1981, designa a comissão para Implantação do Centro de Estudos da Cultura Popular[5], que congregou um conjunto diversificado de professores oriundos de diferentes departamentos, formando um grupo de pesquisa de caráter multidisciplinar.

A proposta inicial do CECUP o definia como "responsável pelo levantamento e estudo sis-

temático da Cultura Popular, principalmente no Estado de Goiás, através de pesquisas bibliográficas e de campo, bem como pela criação de acervo documental e pela manutenção de intercâmbio com organismos nacionais e internacionais congêneres" (DA SILVA e LIMA, 1990, p. 5).

Durante os seus dez anos de funcionamento, os professores vinculados ao CECUP empreenderam pesquisas principalmente no município de Jaraguá e em Goiânia, capital do estado. O interesse dos pesquisadores voltava-se principalmente para as manifestações da cultura popular local, abrangendo os folguedos relacionados ao calendário religioso, as rezas, o artesanato, as narrativas adaptadas dos contos de fadas de tradição européia, e as histórias de assombração, lobisomem e mistérios (LIMA, 2003, p. 20). Foram levados a efeito quatro grandes projetos de pesquisas ligados ao estudo da realidade regional: Biblioteca da Vida Rural Brasileira; Memória Operária na Construção de Goiânia; Aldeia do Rio Vermelho – nação Krahó e Vitimas do Césio 137: uma leitura antropológica.

A maior parte do material coletado durante as pesquisas de campo subsidiou várias publicações, originou algumas dissertações de mestrado e teses de doutorado.

Com o passar do tempo e o desenvolvimento dos projetos, a produção teórica do CECUP ultrapassou os limites estabelecidos no texto do seu Regimento e na própria denominação do órgão. Os interesses e objetos de pesquisa "passaram a se direcionar a populações diversificadas", como grupos indígenas e vítimas de catástrofes, como o acidente radioativo com o Césio -137 ocorrido em Goiânia em setembro de 1987, utilizando-se de uma abordagem voltada cada vez mais para o campo da "análise simbólica" (DA SILVA e LIMA, 1990, p. 6).

Em novembro de 1990 o acervo foi transferido do Centro de Estudos da Cultura Popular – CECUP – para o Museu Antropológico Universitário da UFG. Na exposição de motivos da Proposta de transferência (1990) consideravam-se as alterações de rumos teórico-metodológicos dos pesquisadores do CECUP. Os estudos agora se centravam na oralidade e na imagem "como linguagens específicas dos diversos grupos humanos e como expressões específicas através das quais se depreende o universo simbólico de sociedades particulares" (DA SILVA e LIMA, 1990, p. 6). O CECUP se propunha então a desenvolver junto ao Museu pesquisas sobre "aspectos da cultura regional do ponto de vista de uma articulação da oralidade e da imagem" (DA SILVA e LIMA, 1990, p. 6), que acreditavam poder encaixar-se na linha de pesquisa **Conhecimento dos Modos de Vida da População Regional**, estabelecida pelo Museu Antropológico em seu **Plano de Ação 1987-1997**.

Outros argumentos que fundamentaram a proposta de mudança foram: a rica experiência interdisciplinar desenvolvida pelos grupos de pesquisa do Museu; a não superposição de linhas de trabalho; a não duplicação de equipamentos, laboratórios e salas especiais para acondicionamento de documentos fotográficos e sonoros, uma vez que o Museu já vinha reunindo acervo semelhante desde seu início, e dispunha de um arquivo áudio-visual expressivo. (DA SILVA e LIMA,

1990, p. 4).

O material foi então levado para o Museu Antropológico, sendo ali higienizado e acondicionado em caixas arquivo e armários de aço, segundo técnicas museográficas recomendadas e disponíveis na época.

> *No que se refere à documentação, teve apenas um tratamento descritivo básico, com listagens e aproveitamento das fichas elaboradas pelo próprio CECUP. Contudo, desde então, devido a inúmeros motivos de ordem administrativa e econômica, não teve mais nenhum tratamento nem uso para pesquisas e ações museológicas (MARQUES, 2014).*

A MUSEALIZAÇÃO DO CECUP

A **Proposta de Transferência** do acervo defendia que o CECUP passaria a funcionar no âmbito do Museu, como um de seus setores, mas seu acervo apenas passou a integrar a coleção documental permanente. Na prática a musealização daquele acervo resultou no fim das atividades do CECUP, e essa massa documental constitui-se desde então em parte do arquivo do Museu, a que só os iniciados e interessados no tema tem acesso, já que não estava em local apropriado para consulta presencial de usuários e nem disponível para consulta em base de dados online.

Nesse processo de musealização do acervo do CECUP, interessa analisar os interesses em jogo. De um lado a vocação inicial do Museu, de incentivo e preservação da cultura popular, e de outro a continuidade dos estudos desenvolvidos pelo CECUP e a preservação do acervo até então reunido. Entre os planos de incorporação ao Museu Antropológico havia a intenção de que o CECUP se constituísse em uma unidade dentro do Museu, atendendo ao interesse de uma de suas linhas de pesquisa. O que sugere o relatório consultado, é que a "retórica da perda" (GONÇALVES, 1996) permeou essa musealização, pois a escassez de recursos para pesquisa, uma vez findo o projeto financiado pelo MEC, inviabilizava suas pesquisas, expondo assim o CECUP à ameaça de extinção. A mudança para a esfera do Museu Antropológico tinha o propósito de garantir sua sobrevivência, mesmo que sem a anterior independência e relevo no organograma da Universidade. Na transferência para o Museu, ao contrário do que se esperava, ocorre o fim do CECUP, que pode ser comparado analogamente à sua morte, e ao esquecimento ou quase morte do acervo que gerou.

Se analisarmos por outro ângulo, a aceitação e presença do acervo do CECUP no Museu Antropológico reafirmam sua vocação para incluir os estudos de folclore e cultura popular em sua missão, conforme apregoavam os folcloristas em sua Revista. Nesse sentido, a realização do projeto em pauta veio atualizar a memória do CECUP e assim, tirá-lo do esquecimento e dar-lhe nova vida em novas pesquisas e novas exposições. Nessa direção já sinaliza a atual exposição de longa duração, inaugurada em 2006, e que dedica bom espaço temático e físico às manifestações da cultura popular, em evidente intento de dar visibilidade ao tema na atuação do Museu.

O PROJETO

O projeto em pauta propôs a retomada deste importante acervo, para sua maior disseminação e utilização pelos alunos da graduação e pós-graduação da UFG, e por demais pesquisadores interessados no tema.

Inicialmente as atividades foram direcionadas para a revisão bibliográfica e elaboração de fichamentos e resumos de textos que melhor atendessem às necessidades provenientes do acervo pesquisado.

> *Em um segundo momento foi realizada a avaliação das condições do estado de conservação e documentação do acervo. Nós produzimos uma planilha com as tipologias de materiais encontrados no acervo e com os possíveis tratamentos de conservação. Posteriormente, elaboramos outra planilha com campos que nos possibilitassem realizar a identificação geral do acervo e seu estado de conservação. A avaliação das condições do acervo é um assunto essencial para a preservação, organização e estudo e disseminação do mesmo (MARQUES, 2014).*

O acervo originário do CECUP, bastante diversificado, é constituído por um conjunto de documentos que abrange acervo bibliográfico e discografia, gravações em fitas cassete, acompanhadas de suas respectivas transcrições datilografadas; imagens fotográficas, negativos e slides, abarcando uma grande variedade de assuntos relacionados à cultura popular, a exemplo de folguedos e celebrações religiosas, além das narrativas orais de contos. Em termos quantitativos, reúne ao todo 1234 itens diversos, entre documentos administrativos, relatórios, projetos, entrevistas e fichas de identificação; 476 fotografias, 361 slides, 249 tiras de negativos e provas fotográficas e 59 fitas cassete, conforme ilustra o diagrama abaixo, elaborado pela bolsista.

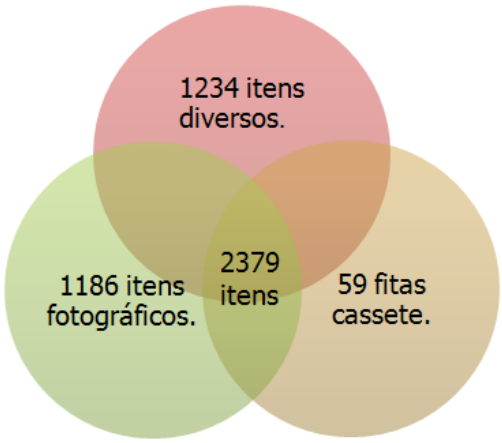


Figura 1- Diagrama dos itens materiais do acervo CECUP (MARQUES, 2014).

O estado de conservação do material é relativamente bom, já que foi higienizado e acondicionado em caixas arquivo e armários de aço, segundo técnicas museográficas recomendadas e

conforme as condições do Museu em 1990. Contudo, passados tantos anos, e devido à carência de recursos e de pessoal, começa a exigir novos cuidados e, sobretudo, um tratamento documental que permita uma análise acurada e possibilite a sua inserção em base de dados, e a disseminação do seu conteúdo em mídias mais modernas e na internet.

Werydianna Marques explica em seu relatório final que "durante sua existência os objetos adquirem e perdem informações em decorrência do seu manuseio, deterioração, mudanças de localização, de suas características físicas entre outros", e prossegue dizendo que "podemos dizer que o acervo do CECUP sofreu, por anos, com essas ações. E por tais motivos, muitas coisas se misturaram e se perderam, complicando a identificação correta dos objetos" (MARQUES, 2014, p. 9).

Buscou-se seguir o sistema documental adotado pelo MA/UFG no tratamento, numeração e classificação do acervo. Desta forma, buscamos encontrar fontes documentais que pudessem nos auxiliar no processo de identificação da documentação usada para objetos fotográficos, slides e fitas cassetes. Verificou-se que o modelo de numeração utilizado nas coleções do acervo do audiovisual é o mesmo adotado para os objetos museológicos, ou seja, o modelo tripartite que pode ser observado no quadro abaixo (MA/UFG, 2011, p. 09):

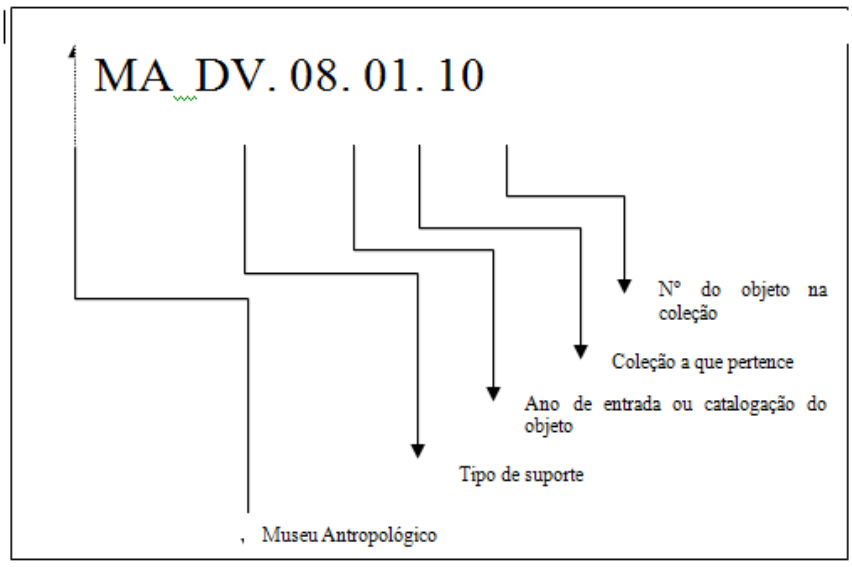

MA_DV. 08. 01. 10
N° do objeto na coleção
Coleção a que pertence
Ano de entrada ou catalogação do objeto
Tipo de suporte
Museu Antropológico

Figura 9 - Modelo de documentação fotográfica tripartida.

As fotos foram acondicionadas em pastas e envelopes que foram identificados de acordo com os temas estabelecidos pelo Centro de Estudos da Cultura Popular. Os slides, negativos, provas fotográficas, as fitas cassetes e suas entrevistas também foram documentadas e acondicionados. Para o reacondicionamento do acervo está sendo adquirido um mobiliário deslizante com recursos do projeto aprovado pelo CNPq (Chamada Universal).

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Vários acontecimentos dificultaram a realização das atividades propostas para tratar o acervo do CECUP em sua totalidade. No entanto, conseguimos organizar todo o acervo do CECUP e adiantar algumas atividades que não iríamos conseguir desenvolver. Deste modo, realizamos a avaliação das condições do estado de conservação e documentação de aproximadamente 2379 itens diversos do acervo. A partir daí produzimos uma tabela com tipologias dos materiais e tratamento de conservação indicado; elaboramos o inventário do acervo, por meio de planilhas no Microsoft Office Exel; identificamos o acervo fotográfico e documental; acondicionamos e armazenamos o acervo no espaço e mobiliário específico e disponível e identificamos as áreas de armazenamento do material. Todos os arquivos digitais produzidos durante a operacionalização do projeto foram salvos em um dispositivo portátil de armazenamento, o que possibilitará que as atividades continuem a ser desenvolvidas. O restante do acervo áudio-visual poderá continuar a ser tratado por alunos em estágios curriculares obrigatórios e não obrigatórios, ou por bolsistas em futuros projetos.

A realização do projeto acima descrito, além dos efeitos positivos para o acervo em termos de tratamento documental e de procedimentos de conservação, que permitirão seu acesso aos interessados, poderá propiciar interessante debate envolvendo a Museologia, a Arquivologia e a Antropologia. Conceitos como musealização, arquivo etnográfico e etnografia de arquivo poderão ser discutidos e aprofundados. As discussões sobre a pretensa imparcialidade, autenticidade e naturalidade defendida pela Arquivologia para os arquivos, aqui estão postas em diálogo direto com as preocupações antropológicas com a representação, a descrição e igualmente com a autenticidade, sem dúvida um dado relevante para os antropólogos. Da mesma maneira, há que se considerar a dimensão de "construção" dos arquivos e coleções museológicas, que perpassa as três áreas. Arquivos institucionais, coleções museológicas e depoimentos coletados em campo são construídos segundo interesses específicos dos atores sociais envolvidos.

Interessante observar que o acervo gerado pelo CECUP, ao ser musealizado torna-se patrimônio, ou seja, passa de arquivo corrente, utilizando um linguajar da Arquivologia, a ser monumento, na medida em que representa um dado momento na história institucional da Universidade Federal de Goiás, ou seja, constituindo-se em "legado" ao passar para a guarda do Museu Antropológico (HEYMANN, 2009, p. 7). Embora Heymann tenha se referido a arquivos pessoais, é válido transpor para os arquivos institucionais sua observação de que na criação de fundações, institutos, memoriais e, no caso específico do CECUP, no ato de musealização, "o próprio arquivo é associado à noção de legado, numa relação metonímica em que a *parte* - os documentos - representa, substitui e comprova o *todo* - a trajetória" (HEYMANN, 2009, p. 7). Sintomaticamente, o projeto de tratamento técnico documental do acervo do CECUP vem corroborar que o "esta-

belecimento dessa relação [...] justifica que o acervo se torne, ele próprio, objeto de projetos de preservação e valorização" (HEYMANN, 2009, p. 7).

Espera-se, sobretudo, que os resultados do projeto venham contribuir para o conhecimento, divulgação e valorização de tradições culturais, memórias e histórias daqueles que produziram ou ainda produzem essas expressões e saberes da cultura popular no Centro-Oeste. E que outros estudantes de Museologia possam vivenciar situações concretas do fazer museológico e, ao final, concluir também que

> *O desenvolvimento do projeto foi uma experiência enriquecedora. Aprendemos com as dificuldades surgidas durante sua realização, e também compreendemos que a prática, mesmo com os desacertos, nos leva a entender ainda melhor os caminhos traçados pela Museologia (MARQUES, 2014, p. 18).*

NOTAS

[1] O projeto de pesquisa em questão foi contemplado em 2013 na Chamada Universal 14/2013 do CNPq.

[2] O projeto de pesquisa em questão foi contemplado em 2013 na Chamada Universal 14/2013 do CNPq.

[3] Segundo Ikeda (2011), em 1988 havia pelo menos uma Folia de Reis em cada bairro de Goiânia.

[4] Personagem lendário da cidade de Jaraguá.

[5] Formada pelos professores Ione Maria de Oliveira Valadares, Luís Araújo Pereira e Telma Camargo da Silva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CECUP - CENTRO de Estudos da Cultura Popular. **Regulamento do CECUP**. Goiânia: CECUP/ICHL/UFG, 1980.

DA SILVA, Telma Camargo e LIMA, Nei Clara de. **Proposta de Transferência do Centro de Estudos da Cultura Popular – CECUP – para o Museu Antropológico Universitário da UFG**. Goiânia: ICHL/UFG, 1990. 138 p.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1996.

HEYMANN, Luciana. Estratégias de legitimação e institucionalização de patrimônios históricos e culturais: o lugar dos documentos. In: Reunião de Antropologia do Mercosul, 8, 2009, Buenos Aires, Argentina. **Anais...** Disponível em <http://www.ram2009.unsam.edu.ar/GT/GT%2033%20%E2%80%93%20Processos%20de%20Patrimonializa%C3%A7%C3%A3o%20da%20Cultura%20no%20Mundo%20Contempor%C3%A2neo/GT33%20-%20Ponencia%20[Heymann].pdf> Acesso 2 mai 2012.

LIMA, Nei Clara; VALADARES, Ione Maria de Oliveira (Orgs.). **Histórias populares de Jaraguá**. Goiânia: CECUP/ ICHL, UFG, 1983a.

MARQUES, Werydianna Priscila de Almeida. **Preservação do Acervo do Centro de Estudos da Cultura Popular (CECUP) no Museu Antropológico.** Relatório final do Programa Institucional Voluntário de Iniciação Científica (PIVIC)- 2013-2014. PRPPG/UFG ; Goiânia. 2014. Manuscrito.

MUSEU ANTROPOLÓGICO. **Como está Organizado o Arquivo do MA**. Goiânia: Museu Antropológico, s.d.

MUSEU ANTROPOLÓGICO. **Organização áudio visual do Museu Antropológico**. Goiânia: Museu Antropológico, s.d.

MEDIAÇÃO DA INFORMAÇÃO: DO OBJETO AO DOCUMENTO

Cristina Dotta Ortega
ortega@eci.ufmg.br

As ações de mediação documentária, ou mediação da informação, são realizadas por meio de procedimentos profissionais, na ausência dos quais as possibilidades de comunicação são restritas ou dependentes de fatores arbitrários a essas ações. O objetivo do artigo é explorar a transformação do objeto em documento que é resultante das ações de mediação. Como metodologia, apresenta construção histórica da noção de documento; trata das atividades documentárias enquanto ações de mediação da informação de cunho linguístico e papel determinante da recepção; e, explora algumas atividades documentárias, da seleção à exposição de documentos, fazendo proveito de literatura científica em perspectiva bibliográfica e museológica. Conclui que as ações de mediação envolvem procedimentos metodológicos específicos que, articulados entre si, procuram promover possibilidades de interpretação.

Palavras-chave: Mediação da Informação, Documento, Atividades Documentárias.

INTRODUÇÃO

A mediação documentária, ou mediação da informação, engloba o conjunto das ações realizadas sobre objetos, na perspectiva de pessoas em torno de atividades diversas – científicas, profissionais, estéticas, de lazer –, do que decorre que essas pessoas sejam tomadas como público e que os objetos sejam abordados enquanto documentos.

A mediação da informação implica intervenção, ação propositiva, intencionalidade, cujo objetivo é a apropriação da informação. É realizada sobre base material, por meio de metodologias de rigor científico. Identificação, seleção, produção de registros, ordenação, conservação, exposição de todo e qualquer objeto são atividades documentárias no sentido de que constituem – de modo articulado entre si – ações de mediação a partir das quais se dá a transformação do objeto em documento. Estas ações formam camadas de significação sobre o objeto, cada qual ressignificando a anterior, em um movimento de produção de mensagens a um público. O documento é esse objeto ressignificado e a noção de documento é dependente de uma elaboração teórico-metodológica dessas ações.

Este trabalho tem por objetivo explorar a transformação do objeto em documento que é resultante das ações de mediação documentária, ou mediação da informação.

A literatura e a prática museológicas têm privilegiado a exposição como ação de mediação que, por excelência, promove a aderência do público, em detrimento das demais ações que a antecedem, assim como das possibilidades de mediação que prescindem da experiência de uma exposição, caso da pesquisa da coleção por especialistas ou da visita à reserva técnica por públicos diversos. Assim também, os serviços de referência bibliotecários, e outros em que se dá a relação direta com o público, são os efetivamente denominados como ações de mediação. Em Biblioteconomia, o termo mediação é usado de modo recorrente para abarcar estas atividades sob um título,

menos que para explicitá-las. O trabalho se justifica pela necessidade de evidenciar a função das ações de mediação, enquanto procedimentos profissionais, na ausência dos quais as possibilidades de comunicação são restritas ou dependentes de fatores arbitrários a essas ações, portanto, contingenciais, eventuais. As atividades documentárias são meios para o alcance de certos objetivos, motivo pelo qual é preciso estabelecer a relação entre estes e aqueles. O processo é dependente do objetivo que se persegue, o que leva à identificação de contradição que enunciamos do seguinte modo: como procedimentos supostamente não interpretativos possibilitariam alcançar um objetivo da dimensão do simbólico?

Como metodologia, apresentamos construção histórica do termo documento; tratamos das atividades documentárias enquanto ações de mediação da informação, portanto, intencionais, que se explicam como processo linguístico e quanto ao papel determinante da recepção; e buscamos explorar algumas das atividades documentárias, desde a identificação e seleção até os serviços de difusão e exposições de documentos.

1 CONSTRUÇÃO HISTÓRICA DO TERMO DOCUMENTO

Quanto à pergunta sobre qual objeto é um documento, a caracterização física ou tipológica não se mostra produtiva. O documento é o produto de atividades sistemicamente realizadas com o fim de apropriação da informação por um público. Dito de outro modo, documentos são informações selecionadas e organizadas materialmente em um sistema, cujas significações objetivam, por sua vez, orientar o processo de significação pelo público. O documento deve ser abordado em sua plasticidade, incluindo objetos e referências/registros dos mesmos, como segue: documentos enquanto objetos tomados como tal; registros que representam estes documentos em sua totalidade, em seu conjunto, ou em suas partes; registros (cadastrais, estatísticos) constituídos a partir de documentos diversos; e registros constituídos a partir de operações administrativas.

Torna-se evidente a necessidade de Faz-se necessário explicitar aspectos essenciais do percurso do objeto ao documento, distinguindo-os dos aspectos contingenciais recorrentes em práticas institucionais e na literatura técnica, mas não suficientes para uma construção da noção de documento que responda à mediação da informação. Conceitos comuns às perspectivas arquivística, museológica e bibliográfica são resultantes dos esforços de fundamentação em torno do objeto empírico em questão.

Tomando como base Meyriat (1981) e contemporâneos, o documento é: objeto produzido ou não com intenção de ser documento (produção do documento); e objeto que pode funcionar como documento, pois seu uso como tal é que determina que assim o seja (uso do documento). Além disso, a função de informação do documento pode mudar no tempo (uso do documento no tempo). É deste autor a proposta de 'documento por intenção' e 'documento por atribuição': o primeiro não é definitivo para uma situação de 'ser documento' e o segundo é determinante para tal situ-

ação, além de as atribuições iniciais serem reformuladas no decorrer do tempo.

De modo similar, Buckland (1991, p. 355) propõe dividir objetos em: artefatos com intenção de constituir discurso (como livros), artefatos que não tinham esta intenção (como barcos), e objetos que não são artefatos (como os antílopes). Exemplifica a variação de função do objeto no tempo, citando o livro, que pode ser usado como um peso para portas.

Meneses corrobora as idéias de Meyriat e Buckland. Segundo ele (MENESES, 1994, p. 21), documentos de nascença, típicos de sociedades complexas, são aqueles projetados para registrar informação. No entanto, qualquer objeto pode funcionar como documento e mesmo o documento de nascença pode fornecer informações jamais previstas em sua programação. Meneses observa que o documento sempre se define em relação a um terceiro, externo a seu contexto original, e que toda operação com documentos é, portanto, de natureza retórica. Reforça-se então a proposta de documento por intenção e documento por atribuição de Meyriat.

A investigação sobre a noção de documento permitiu o reconhecimento de sua discussão e elaboração durante o século XX, como segue (ORTEGA; LARA, 2010):

A denominação da área proposta por Otlet – Documentação – relacionada à de seu objeto – documento –, envolve ideias, ações e produtos que configuram temas hoje estudados por sua atualidade e relevância. Sagredo Fernández e Izquierdo Arroyo (1983, p. 309) afirmam que a Documentologia (como usado por Otlet) trata da atribuição hermenêutica (ou interpretativa) no sentido de buscar meios e métodos que dêem conta da mensagem do autor. O documento se explica a partir de sua própria produção, ou produção documentária, segundo Suzanne Briet (1951). O Tratado de Documentação (1934), de Paul Otlet, e o livro O que é Documentação (1951), de Suzanne Briet, contribuem para a compreensão de que os termos 'documento' e 'Documentação' já tinham em germe a noção de informação tal como é entendida hoje.

No contexto dos estudos do grupo francês formalizado na década de 1970 em torno das Ciências da Informação e da Comunicação, Escarpit (1991), em livro publicado inicialmente em 1976, e Meyriat (1981) acrescentam que o uso é que 'faz' o documento e introduzem as noções de comunicação, significação e a palavra 'informação' e derivadas. A literatura espanhola do mesmo período demonstra ser tributária da construção francesa do termo documento, em abordagem peculiar sobre Documentação, entre outros, por enfatizar sua relação com a produção da ciência. A noção de documento proposta pelos primeiros documentalistas (Otlet e Briet) foi aprofundada e atualizada pelos pesquisadores franceses e espanhóis nas décadas seguintes.

Quanto à produção em língua inglesa, dois autores contemporâneos (Buckland e Frohmann) discorrem sobre o documento tomando por base os documentalistas Otlet e Briet. Quanto à abordagem francesa e espanhola posterior, não citam seus autores, mas corroboram suas idéias quanto ao fato de que nenhum objeto por ele mesmo poderia ser definido como documento. Buck-

land (1991, p. 352) propõe inverter a pergunta usual 'o que é informativo?', indagando às pessoas o que elas identificam como coisas a partir das quais elas podem tornar-se informadas. Frohmann (2004) trata da informatividade como o conjunto de fatores que devem ser levados em conta para compreender como documentos tornam-se informativos (diríamos: como objetos tornam-se documentos por serem abordados informativamente).

A construção da noção de documento durante o século XX mostra-se promissora para a fundamentação do conceito. Pontos recorrentes identificados nestes estudos foram: o documento é definido como objeto físico (concreto, duradouro, estável, manipulável) e como informação (simbólica, conceitual, conteúdo da comunicação, mensagem); o documento constitui-se enquanto tal a partir do uso informacional que se faz dele, ou seja, por ações interpretativas sobre o mesmo; e, o documento é dependente de ações profissionais sobre objetos que visam sua transformação (LARA; ORTEGA, 2012, p. 377-378). Deste modo, faz-se necessário explorar os aportes teóricos e metodológicos pertinentes à produção do documento.

2 LINGUAGEM, MEDIAÇÃO DA INFORMAÇÃO E RECEPÇÃO

Para García Gutiérrez (1999, p. 24-25, 33), a Documentação é uma disciplina social cujo principal objetivo é estudar os raciocínios inseridos nos documentos para poder extrair modelos de compreensão, análise e organização. Para tanto, segundo este autor, ela está ligada, mas não dependente, à tecnologia e é realizada por meio de um processo de caráter linguístico-informativo. Afirma (p. 34 e 35) que Jean-Claude Gardin introduz a abordagem linguística, ao tratar da estruturação do conhecimento e de métodos de leitura do texto e elaboração de metalinguagens de simbolização para esse fim.

O pensamento gardiniano, proposto a partir da década de 1960, é reconhecido como um dos mais profícuos da pesquisa sobre organização da informação, possibilitando estudos posteriores significativos em termos de uma consolidação científica da área. Neste sentido, juntamente aos modelos de compreensão de texto e das metalinguagens que os contemplem, trabalha-se hoje métodos de representação documentária aderentes ao universo linguístico dos usuários, o que envolve a atividade realizada pelo grupo social em questão e os aspectos culturais a ela relacionados. No entanto, segundo García Gutiérrez (1999, p. 25), houve um enfraquecimento da abordagem linguística proposta por Gardin, grandemente adotada até os anos 1980, que levou a área a uma "redução monástica medieval", contribuindo para diminuir sua influência sobre políticas e prioridades científicas.

A despeito de um maior investimento em períodos anteriores, os estudos de linguagem aplicados à Documentação se mantêm, em especial, quanto aos fundamentos da linguagem documentária (como o tesauro) e às metodologias para sua construção com aportes da Terminologia. A teorização em torno da linguagem documentária evidencia o menor desenvolvimento de base

conceitual dos processos de descrição formal dos documentos e de seus instrumentos, em grande medida em função do papel determinante atribuído à normatividade. No entanto, a totalidade das atividades documentárias dá-se via linguagem, cada uma segundo suas especificidades.

Como tratamos em Lara e Ortega (2012, p. 381), "a abordagem linguístico-semiótica permite propor o documento como signo, um objeto que tem forma e conteúdo (HJELMSLEV, 1975), que representa algo para alguém, sob algum aspecto ou capacidade (PEIRCE, 1977)". Enquanto signo, o documento é uma construção, uma leitura do 'real' sob determinada perspectiva. A 'leitura' do objeto que o transforma em documento para o sistema segue uma política de informação que privilegia perspectivas institucionais e comunidades discursivas potenciais.

As reflexões francesa e espanhola sobre o documento, apresentadas no tópico anterior, salientam a recepção. Ao considerar o processo de comunicação, tem-se que o documento é um produto de uma relação que envolve emissor, interlocutor e contexto. Um objeto é um documento apenas se considerado o mapa de configurações a partir dos quais ele pode tomar forma fazendo sentido para alguém (LARA; ORTEGA, 2012, p. 385). O documento é tornado pertinente a partir da seleção, da descrição formal e da atribuição de descritores ou outras unidades de classificação e indexação, enquanto atividades de organização da informação, as quais são seguidas das demais atividades documentárias. As atividades documentárias são resultado de uma série de escolhas pois os documentos são organizados em categorias por meio de aspectos que são priorizados frente a outros, implicando uma construção que é permeada de elementos ideológicos (p. 381-382).

Outro ponto é o da relação entre a intencionalidade que define a atividade e a ausência de controle sobre a interpretação dos públicos. A questão é que a recepção do documento mobiliza uma negociação de sentido que não torna pertinente supor a existência de uma relação de correspondência biunívoca entre o que é dito e sua interpretação (LARA; ORTEGA, 2012, p. 384). Segundo Lara (2007, p. 159), não considerar a intencionalidade significaria, ou supor a possibilidade da neutralidade das atividades documentárias, ou desconsiderar a especificidade destas atividades ao ampliar o espectro de trabalho com a informação para todo e qualquer campo do conhecimento ou de atividade, e assim não faria sentido falar em Ciência da Informação.

No que tange às exposições, esta posição é também assumida por Meneses (1994, p. 13), para quem, joga-se fora a criança com a água do banho ao reduzir-se a coleção a um "almoxarifado de significantes disponíveis para os significados escolhidos *self-service* pelos usuários, sem qualquer mediação, supõe-se, de processos cognitivos e até mesmo das forças que agem no interior da sociedade capitalista em que vivemos". Meneses (p. 23) considera, no entanto, que isso não equivale a presumir que uma exposição só será devidamente fruída com a mediação de um monitor, pois há questões metodológicas entre as ações exercidas em museus. Para Meneses (p. 24), a principal decorrência de não haver um trabalho de mediação é o enfraquecimento da dimensão política do

museu, muitas vezes substituída pelo paternalismo. Dito de outro modo, "a alienação, a marginalização e a dependência são o preço da inexistência ou restrição das mediações documentais (organizadas), numa sociedade precisamente tão mediada como a nossa, e tão hierarquizada pela informação" (p. 64).

Kobashi e Tálamo (2003, p. 20) também problematizam a ideia de atividades documentárias esvaziadas, fazendo referência a bibliotecas e instituições congêneres. Tratam dos reiterados estudos de usuários baseados em um recorte social pré-existente (como a condição profissional, econômica, escolaridade, etc.), ao invés de ser contemplado o modo pelo qual conteúdos podem ser acessados, manejados e entendidos.

Reconhecer a linguagem como elemento da cultura e operar efetivamente com ela no âmbito das atividades documentárias fornecem a

> *possibilidade de exercer, mais convenientemente, o papel mediador ao mobilizar tanto referências da enunciação (via unidades terminológicas urdidas nos discursos de especialidade), como da recepção (os usos da comunidade de usuários socialmente constituída). Sob essa ótica, contempla-se melhor o usuário como sujeito da interpretação (LARA, 2007, p. 155).*

Na ausência da produção de mensagens baseada na identificação da linguagem do público-alvo e dos documentos, a mediação fica restrita ao conhecimento do sujeito que dialoga diretamente com o público. Essa situação não se caracteriza como mediação documentária, pois as diversas ações de produção de significados que a constituem não são realizadas ou não são levadas em conta.

3 ATIVIDADES DOCUMENTÁRIAS: DA SELEÇÃO À EXPOSIÇÃO

Como dissemos, a mediação da informação é realizada por meio das atividades documentárias, quais sejam: identificação, seleção, produção de registros, ordenação, conservação, serviços de difusão, exposição.

A identificação envolve a pergunta, tratada no primeiro tópico, quanto a que objeto seria um documento. Da fraca discriminação de Otlet ao afirmar que tudo pode ser documento, passando pela determinação do suporte e tipologia documentais recorrente na literatura sobre bibliotecas, demos lugar à perspectiva do lugar dos documentos como modo de identificá-los. Este lugar (simbólico) imprime uma função ao documento que é considerada para sua caracterização.

O processo iniciado pela identificação permite a seleção, que tem na coleção o primeiro produto documentário. Dois conceitos elementares devem ser considerados: a coleção de documentos e as referências dos documentos (ORTEGA, 2011, p. 196-198). A coleção é o conjunto de documentos selecionados que se relacionam entre si, configurando-se como algo coerente e com

personalidade própria. As referências são registros (de bases de dados) que promovem o acesso aos documentos dos quais se informou a existência, ou de registros (cadastrais, por exemplo) que fornecem, eles mesmos, a informação de interesse. A partir da relação entre coleção e referências/registros, é possível explorar a diversidade dos sistemas de informação, indicando aqueles que apresentam: uma coleção de documentos ordenados e uma base de dados que a referencie; uma coleção de documentos ordenados na ausência de base de dados; e, uma base de dados na ausência de documentos ordenados. No último caso, temos as bases de dados cujos registros referenciam documentos eletrônicos ou o que Buckland (1991, p. 354) chamou de coleção virtual de documentos, referindo-se a pessoas, edifícios ou outros objetos que, em qualquer situação, não poderiam ser coletados e armazenados (embora suas referências possam ser ordenadas).

A coleção não depende da transferência física dos documentos. Disso decorre que a coleção não pode ser identificada pelo conjunto dos objetos armazenados no mesmo local, pois ela é o conjunto resultante de escolhas percebido pela disposição espacial dos documentos e/ou por suas referências organizadas em bases de dados.

Meneses (1994, p. 12), de modo convergente, discute a questão que chama de 'museu sem acervo', por meio das denominações acervo cartorial e acervo operacional. O acervo cartorial seria apenas aquele de posse institucional do museu, enquanto o acervo operacional é constituído por todo tipo de evidência, em qualquer lugar. Segundo o autor, o acervo cartorial depende da coleta, mas é sobre o acervo operacional que o trabalho museal é realizado, já que "o acervo é um pressuposto porque o problema em causa é o conhecimento. É, em última instância, por causa do conhecimento, que se fazem insubstituíveis os acervos institucionalizados" (p. 62). Para Meneses, a questão é a da cultura material com que lida a área levando a que, para qualquer tipo de museu, o acervo jamais possa ser limitado às coleções depositadas e cadastradas intramuros. Quanto à relação que apresentamos entre coleção e referências, este autor afirma "ser premente ampliar a noção de acervo cartorial para a de acervo operacional, completados ambos necessariamente com bancos de dados, naturalmente informatizados" (p. 62).

A coleção virtual de Buckland e o acervo operacional de Meneses permitem recolocar o museu e a biblioteca (entre paredes) por meio da constatação de que os mesmos não são definidores das ações de mediação da informação. Um projeto institucional, no entanto, está sempre em questão, pois por meio dele é que se evidencia uma política orientadora de ações concretas.

As bases de dados informatizadas, a que se refere Meneses, contribuíram para evidenciar o que usualmente se denomina na prática museal como documentação (a despeito do significado mais amplo proposto por Otlet e assim continuado). Dossiê da revista Documentaliste em torno do tema Documento e Museu trata destas práticas profissionais, buscando demonstrar em que as mesmas podem ser consideradas como pivô entre a organização interna do museu e a missão de

mediação (RIZZA, 2014, p. 28). Cada artigo da revista reforça a função da produção das referências ou registros sobre os objetos enquanto parte das ações de mediação. Després-Lonnet (2014, p. 61) afirma que os textos produzidos sobre objetos a partir da documentação estão cada vez mais presentes nas salas de exposição e nos sites dos museus. Para ela, "de um ponto de vista info-comunicacional, a exposição, assim como o catálogo, podem ser estudados como dispositivos enunciativos e discursivos" (p. 61), uma vez que "os textos produzidos em cada âmbito respondem a exigências diferentes, mas a documentação é sempre central para a construção de dispositivos de mediação. Ela é a base material e intelectual a partir da qual a exposição será conhecida sob um espaço e um discurso" (p. 62). Assim também, Régimbeau (2014, p. 44) afirma que a transversalidade das funções da informação e da comunicação nos museus supõe uma concepção da prática documentária em que cada intervenção deflagra uma necessidade, associando técnica e mediação.

Por fim, tratamos das atividades documentárias mais fortemente centradas nos objetos e no espaço em que estes são dispostos, quais sejam, a ordenação ou arranjo de documentos, como modo de leitura da coleção e recurso de acesso aos documentos, e a exposição. Estas atividades ocorrem nas seguintes situações (a exceção da perspectiva arquivística): a ordenação de documentos de acervos ou o arranjo hierárquico de documentos em meio eletrônico (em perspectiva bibliográfica) e a ordenação de documentos da reserva técnica (em perspectiva museológica), e as exposições a partir de coleções produzidas em perspectiva bibliográfica ou museológica.

No caso da exposição, há um diferencial quanto às demais atividades documentárias que se dá pela relação entre o cognitivo (apreensão informacional do objeto) e o sensorial (apreensão sensível do objeto). Segundo Otlet (tratado por MENDES, 2013, p. 196) e Meneses (1994, p. 38), na exposição, algo é "dito" com os objetos que não é da responsabilidade de legendas e outros recursos, como os audiovisuais e eletrônicos. No entanto, como comentado, a produção de referências, preferencialmente na forma de registros de bases de dados, pode contribuir para a exposição, sem prejuízo da proposta sensorial em jogo. O trabalho informacional efetiva a gestão do documento no nível administrativo (aquisição, empréstimo etc.) e do conteúdo (representação). Em continuidade às atividades de identificação, seleção, produção de registros e ordenação, a exposição sintetiza mais um nível de significação ao objeto enquanto documento.

O termo musealização é indicativo das ações diversas e articuladas de que tratamos. A partir de Desvallés e Mairesse (2013, p. 57), temos que a musealização é o processo científico que compreende o conjunto das atividades de seleção, conservação, catalogação, exposição, publicações etc. Deste modo, duas posições de perspectiva museológica corroboram nossa proposta sobre mediação. Meneses (1994, p. 30-31) fala do museu como uma forma institucionalizada de transformar objetos em documentos, pelo recurso do 'enfrentamento do objeto'. Para ele (p. 41), o museu se compromete em seu potencial ao desvincular-se das obrigações científico-documentais. Para

Lara Filho (2009, p. 163), as ações de mediação são realizadas pela "busca do sentido, oferecendo a possibilidade de, a partir de correlações que se estabelecem na construção da informação, apresentar o objeto em seus diferentes contextos e sugerir possibilidades de apropriação e de participação efetiva dos públicos (...)".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto em Museologia quanto em Biblioteconomia, é usual localizar a mediação como ação final e desvinculada das diversas atividades realizadas sobre o objeto. A literatura contemporânea, no entanto, retoma antigas premissas e aponta para o entendimento de que o 'enfrentamento do objeto' envolve várias atividades em sequência lógica, construídas a partir de escolhas, que formam camadas contínuas de significação sobre o objeto. A despeito da recorrente pulverização de ideias em Ciência da Informação, propostas consistentes, e coerentes entre si, compõem significativo acúmulo de conhecimento.

O documento é um produto. A 'produção do documento' faz-se por meio de procedimentos metodológicos específicos que procuram promover possibilidades de interpretação. O percurso do objeto ao documento envolve abstração que se realiza materialmente. Trata-se de objetos colocados em outro lugar (simbólico) porque são selecionados, recriados (materialmente) como representações daqueles, e estabelecidas relações entre um objeto e outro, entre uma representação e outra.

As ações de mediação são intrinsecamente intencionais e respondem por práticas profissionais que articulam reflexão teórica e domínio procedimental.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRIET, Suzanne (1951). **Qu'est-ce que la documentation?** Paris: Édit. 48 p. Disponível em: < http://martinetl.free.fr/suzannebriet/questcequeladocumentation/briet.pdf>. Acesso em: 17 set. 2014.

BUCKLAND, Michael (1991). Information as thing. **Journal of the American Society for Information Science (JASIS)**, v. 45, n. 5, p. 351-360.

DESPRÉS-LONNET, Marie (2014). L'écriture du patrimoine, de la documentation à la mediation. Documentaliste-Sciences de l'Information, v. 51, n. 2, p. 61-62.

DESVALLÉS, André ; MAIRESSE, François (Eds.) (2013). **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: ICOM ; Armand Colin. 100 p.

ESCARPIT, Robert (1991). **L'information et la communication:** théorie générale. Paris: Hachette Superiour. 222 p. (Hachette Université Communication). Publicado inicialmente em 1976 pela

mesma editora.
FROHMANN, Bernd (2004). Documentation redux: prolegomenon to (another) philosophy of information. **Library Trends**, v. 52, n. 3. p. 387-407.
GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio Luis (1999). Aproximación al concepto y al objeto de la Información/Documentación. In: _____(Ed.). **Introducción a la documentación informativa y periodística**. Alcalá de Guadaira (Sevilla): Ed. Mad. p. 23-35
KOBASHI, Nair Yumiko ; TÁLAMO, M. de F. G. M. (2003). Informação: fenômeno e objeto de estudo da sociedade contemporânea. **TransInformação**, v. 15 (ed. esp.), n. 3, p. 7-21.
LARA FILHO, Durval de (2009). Museu, objeto e informação. **TransInformação**, v. 21, n. 2, p. 163-169.
LARA, Marilda Lopes Ginez de (2007). A construção da informação no universo da linguagem na contemporaneidade. In: _____ ; FUJINO, Asa ; NORONHA, Daisy Pires (Orgs.). **Informação e contemporaneidade**: perspectivas. Recife: Néctar. p. 143-168. Disponível em : <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/ata/pos/ppgci/publicacoes%20-%20informacaoContemporaniedade%281%29.pdf>. Acesso em: 17 set. 2014.
_____ ; ORTEGA, Cristina Dotta (2012). Para uma abordagem contemporânea do documento na Ciência da Informação. In: CONGRESO ISKO 2011, Ferrol, 30 jun a 1 jul. 2011. **[Anais]**. A Coruña: Universidade da Coruña. p. 371-387. Disponível em: <http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/11621/1/CC_132_art_23.pdf>. Acesso em: 17 set. 2014.
MENDES, Luciana Corts (2013). Transformações na percepção do museu no contexto do Movimento Bibliográfico: as concepções de museu de Paul Otlet e Otto Neurath. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 18, n. 4, p. 185-199.
MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de (1994). Do teatro da memória ao laboratorio da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**, v. 2, n. 1, p. 9-42.
MEYRIAT, Jean (1981). Document, documentation, documentologie. **Schéma et Schématisation**, 2º trimestre, n. 14, p. 51-63.
ORTEGA, Cristina Dotta (2011). Exploração de categorias configuradoras da ciência da informação. **Revista EDICIC**, v. 1, n. 1, p. 183-205, jan./mar.2011.
_____ ; LARA, Marilda Lopes Ginez de (2010). A noção de documento: de Otlet aos dias de hoje. **DataGramaZero**: Revista de Ciência da Informação, v. 11, n. 2.
OTLET, Paul (1996). **El Tratado de Documentación**: el libro sobre el libro: teoría y práctica. Trad. por Maria Dolores Ayuso García. Murcia: Universidad de Murcia. 431 p. Publicado no original em francês em 1934.
RÉGIMBEAU, Gérard (2014). Documents partagés. **Documentaliste-Sciences de l'Information,** Paris, v. 51, n. 2, p. 44-45.

RIZZA, Maryse (2014). Document et musée: du discours sur l'oeuvre à la médiation culturelle. **Documentaliste-Sciences de l'Information**, v. 51, n. 2, p. 28-29.

SAGREDO FERNÁNDEZ, Félix. ; IZQUIERDO ARROYO, José. María (1983). **Concepción lógico-lingüística de la Documentación**. Madrid: IBERCOM, 1983. 440 p.

1º sebramus
seminário
brasileiro de
museologia
12 a 14 novembro
belo horizonte . 2014

instituto inhotim

HISTÓRIA DOS MUSEUS E COLEÇÕES

A ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA DE MUSEUS COMO CAMPO OBJETIVO NA PRÁTICA OPERATIVA DA INDÚSTRIA CULTURAL

Willi De Barros Gonçalves
willidebarros@ufmg.br

Este artigo discute como a Arquitetura contemporânea de museus se insere como campo objetivo na lógica operativa da indústria cultural. Apresenta um histórico da evolução dos museus, procurando explicar as origens das questões contemporâneas relacionadas a esse tema. Destaca como as rupturas modernas ainda permeiam a visão de mundo atual e analisa como a construção de museus se tornou um aspecto relevante do desenvolvimento urbano. Finaliza discorrendo sobre possíveis caminhos a serem percorridos pela Museologia no séc. XXI.

Palavras chave: Arquitetura Contemporânea de Museus, Indústria Cultural, Patrimônio Cultural.

INTRODUÇÃO

No início do século XXI a museologia encontra-se em um contexto de transformação e hibridação. Mudanças significativas acontecem na velocidade em que os bits percorrem incontáveis redes: de fios, de terminais, de satélites, corporativas, relacionais, neurais, conceituais, virtuais. Na ***Idade da mídia***, a multidimensionalidade anunciada pela teoria da relatividade deixou o campo das discussões entre os físicos teóricos para incorporar-se ao cotidiano. O espaço-tempo contemporâneo está comprimido.

No centro dessas mudanças a Arquitetura se coloca ao mesmo tempo como objeto e mediador simbólico das mutações sociais, econômicas, políticas: urbanas. A cidade do século XXI é simultaneamente fato e produto. A compreensão do fenômeno urbano não prescinde do prisma da ***cultura***, na acepção antropológica que o termo assume contemporaneamente. Contudo, essa mesma é muito mais produto do que fato em sua feição de ***indústria***. A ***sociedade do espetáculo*** – termo cunhado por Debord (1997) – instrumentaliza essa concepção por meio de mecanismos de ***reificação, exclusão e controle social.***

A que se propõem as instituições museais em uma época em que os limites entre o real e o simulacro tendem à invisibilidade? Que lugar poderá restar á memória no futuro da museologia? Teria ela forças para resistir à voracidade da história e superar as rupturas modernas? Não há como pensar nessas indagações sem refletir sobre a construção histórica dos museus – sua origem, conceitos, evolução. Tal raciocínio é útil para pensar na problemática que envolve a resignificação presente do passado e a sua extensão para o futuro.

DO TEMPLO DAS MUSAS AO TEMPLO DAS MÍDIAS (E DAS MASSAS) – UM BREVE OLHAR SOBRE A HISTÓRIA DOS MUSEUS

É possível identificar elementos da problemática dos museus contemporâneos bem como de suas relações com os temas da memória, da história e do patrimônio, investigando a raiz etimológica da palavra. O termo museu vem do grego *museion* passando pelo latim *museum* e remete aos templos que na Antiguidade foram dedicados às Musas.

Na mitologia, as Musas são representadas por jovens deusas, filhas de Zeus e Mnemosine – a deusa da memória. Na iconografia, cada uma delas carrega um símbolo, simbolizando sua arte: Thalia (comédia – máscara cênica); Erato (poesia lírica – lira); Euterpe (música – flauta); Polyhymnia (música cerimonial sacra - figura velada); Calliope (poesia épica - tabuleta ou pergaminho e uma pena para escrita); Urania (astronomia – globo celestial e compasso); Melpomene (tragédia – máscara trágica, grinalda e clava) e finalmente Clio, a musa da história representada com um pergaminho parcialmente aberto.

O *museion*, na tradição clássica, era mais destinado a discussões filosóficas e científicas, ensino e investigação que a guarda de obras de arte. Essa função era cumprida pelo ***áditon***, onde era depositado o ***thesauros***: oferendas, ex-votos, relíquias, objetos de recordação. – gerenciado e inventariado pelos sacerdotes, que eram remunerados e se responsabilizavam inclusive pela conservação dos objetos.

Segundo Froner (2001), no mundo antigo não se usou a palavra *museion* para as coleções de obras de arte. Além de *thesauros*, foi usada a palavra ***pinacotheca*** - de ***pinax*** – quadro pintado sobre madeira e ***theke*** – caixa. Esse nome foi usado por Pausânias para descrever uma coleção de quadros que existia no lado esquerdo do Propileu de Atenas[1] . A primeira aplicação da palavra *museion* com o mesmo sentido que lhe atribuímos hoje vem do ***museion de Alexandria***. A famosa biblioteca era uma parte integrante dessa instituição, fundada por Ptolomeu Soter, inspirado nos templos das musas, como casa da musica, poesia, escola filosófica e biblioteca. Não chegou a possuir uma coleção de escultura ou pintura, mas reuniu os maiores sábios da época, contando com um parque botânico e um zoológico, sala para estudos de anatomia e observatório astronômico.

Embora não tenha sido empregada com esse sentido, a acepção original do termo museu guarda relação com a idéia de um "lugar onde se cultua a memória dos vencedores", pela acumulação de um patrimônio e constrói-se sobre a égide da figura mitologia da história (Clio), que tudo registra. É interessante destacar que, originariamente, essa concepção possui estreita relação com as bases filosóficas da Arquitetura Grega. Nela é possível é possível observar a relevância da ***dimensão espacial***, em vários aspectos: na localização e implantação, através das quais remete aos atributos das divindades da natureza a que é dedicada; no rigor com que se aplica a "geometria sagrada" e até mesmo na forma como as sombras se movimentam ao longo do dia. Os templos gregos são lugares de onde se observa a natureza, o mundo e o tempo.

As conexões entre espaço e cultura, centrais na conformação da paisagem urbana contem-

porânea, são estruturais para a reflexão sobre as dimensões relacional e comunicativa que compõem os museus na atualidade (SPERLING, 2005). Sobre essa dimensão espacial da memória, fundamental para a compreensão do papel que a Arquitetura representa na problemática dos museus contemporãneos, Seligmann-Silva (2006) observa que

> *Na antiguidade não só não existia a impressão de livros, como tampouco havia papel tal como nós o conhecemos hoje; daí a importância da memória para o orador. (...)* ***O princípio central da mnemotécnica antiga consiste na memorização dos textos através da sua redução a certas imagens que deveriam permitir a posterior tradução em palavras: a realidade (res) e o discurso final (verba) deveriam ser medializados pelas imagens. Essas imagens por sua vez, deveriam ser estocadas na memória em certos locais (loci) imaginários ou inspirados em arquitetura de prédios reais. (...) a doutrina dos loci afirma uma concepção eminentemente visual/espacial da memória****, e é aproximada da noção de escritura (...) (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 5, 7 – grifos nossos)*

Segundo Campos (apud Froner 2001, p. 4) no milênio que transcorre da queda do Império Romano do Ocidente (476) até a tomada de Constantinopla pelos turcos, os museus estiveram ausentes da civilização ocidental. Os castelos feudais e abadias convertem-se no destino das relíquias recolhidas nas Cruzadas. A partir do séc. XI a arte românica busca resgatar elementos clássicos, valorizando o comércio e a circulação de obras e relíquias da Antiguidade. Cândido (1998) descreve o surgimento, no Renascimento de uma nova tipologia para a guarda dos bens culturais: o ***gabinete de curiosidades***, enfatizando seu caráter ***elitista***. Froner (2001, p. 5) observa o caráter simbólico dessa nova atitude mental no que diz respeito às coleções depreendendo-se que o museu, em sua acepção original pode ser pensado como o lugar do mito, do incorpóreo, do imaterial:

> *O que acontece quando os objetos destinados aos deuses são expostos ao olhar dos homens? (...) Se na esfera religiosa o objeto ocupa esse espaço invisível devido a sua relação mística, no local do profano, o espaço invisível imputa poder ao objeto pelo valor histórico, estético ou capital, determinando a exposição do poder de seus detentores. O invisível é o que está muito longe no espaço: além do horizonte, mas também muito alto ou muito baixo. E é aquilo que está muito longe no tempo: no passado, no futuro. Além disso, é o que está para lá de qualquer espaço físico, de qualquer extensão, ou num espaço dotado de uma estrutura de fato particular. É ainda o que está situado num tempo sui-generis ou fora de qualquer fluxo temporal: na eternidade (POMIAN apud FRONER, 2001, p.5)*

As rupturas com o mundo antigo que se iniciaram no Renascimento e se consolidaram nos séculos. XVIII e XIX vão inverter essa percepção, sob uma lógica de ***objetividade***, que se incorporou ao longo dos três últimos séculos às bases filosóficas da Museologia e da Arquitetura de museus. Os objetos passam da condição de relíquia ou maravilha para uma condição significante, de semióforos (objetos de estudo). O campo expandido da Preservação, que contemporaneamente propõem chamar de **Ciência do Patrimônio** (Gonçalves e Souza, 2014) vai se consolidando à medida

que coleções privadas e públicas tornam-se mais extensas e organizadas, e constituem-se como patrimônio financeiro, determinando a necessidade de pessoas capacitadas para a sua manutenção. A expansão do colecionismo no decorrer do século XVII é considerada um marco relevante neste desenvolvimento. Ele se dá como uma consequência direta da prosperidade econômica e das transformações sociais decorrentes da riqueza acumulada. Para abrigar as coleções, criam-se galerias, gabinetes de curiosidades, estúdios de leitura, salas de antiguidades nos palácios (IMPEY e MACGREGOR, 2013).

DOS MUSEUS-MAUSOLÉUS AOS MUSEUS MONUMENTAIS: RUPTURAS MODERNAS

Aristóteles especulou sobre a natureza da matéria e de suas mutações. A *firmitas* constitui um dos vértices do triângulo de Vitrúvio, retomado no *De re aedificatoria* de Alberti e em outros tratados do renascimento. Nos *Discorsi* de Galileu e no *Novum organum* de Bacon encontramos as bases da compreensão racionalista/empirista do mundo, que conforma o pensamento de Descartes e Newton, substituindo uma concepção orgânica da vida cotidiana por uma metáfora do mundo como máquina, marcada ainda pela noção do "saber como poder", e pela crença no progresso da ciência e da técnica para o domínio da natureza. A dessacralização e desencantamento do mundo inaugurados com as Navegações avançam em termos de ruptura entre sujeito e objeto – entre o novo e o antigo, com grande progresso das ciências naturais. Nesse período surgem os primeiros catálogos de leilões demonstrando a existência de um público suficientemente numeroso interessado em peças de coleções.

Ao final do séc. XVII, os locais que abrigam coleções se consolidam em duas grandes categorias: os gabinetes de curiosidades e as galerias. A tradição dos gabinetes se reafirma no séc. XVIII e persiste até o séc. XIX e esse período assiste a consolidação da Museologia e da Arqueologia como campos delimitados do saber. A ***racionalização museológica*** se traduz em forma de ***organizar e classificar*** as coleções durante todo esse período, que corresponde ao Enciclopedismo

> *Aliados a uma visão positivista e tecnicista, os gabinetes de curiosidades estabeleceram-se como registro dos avanços da ciência (acervos de paleontologia, botânica, anatomia e arqueologia) e do progresso humano (como o exotismo de culturas atrasadas e objetos artísticos produzidos para a elite). Modelos tridimensionais do conhecimento enciclopédico, estes museus primavam pela abrangência do acervo e detinham-se nas mínimas informações necessárias para provocar o espanto do público. (CÂNDIDO, 1998, p. 27)*

A Revolução Francesa e em seguida o período napoleônico consolidam o ***caráter documental dos monumentos***, anexando a eles o conceito "histórico" e a transformação das coleções particulares em museus que passam a guardar um patrimônio "público". O primeiro traço característico dos museus modernos é a sua permanência, em oposição à transitoriedade das coleções particu-

lares. A Expansão Napoleônica resulta na fundação de diversos museus nacionais.

Os gabinetes de curiosidade e os estúdios de leitura preservaram a noção do áditon, e dos primeiros museus renascentistas, por um viés ***excludente***, deixando ao público uma atitude contemplativa e não participante. Esse viés permanece explicitado e reforçado no ***espetacularismo*** na arquitetura contemporânea de museus, e constitui um dos paradigmas a serem superados pela Museologia no século XXI, conforme se discute adiante.

O séc. XIX assiste a um aprofundamento das descontinuidades entre história e memória, e a consolidação das premissas modernas, traduzidas na ***valorização do tempo e fragmentação do espaço, crença no progresso, busca da inovação e da objetividade***. Os museus se tornam cada vez mais numerosos e embora do ponto de vista do edifício vigore a Arquitetura Neoclássica, o espaço museológico se mostra diversificado, com exposições cobrindo desde a antiguidade à contemporaneidade. Em termos arquitetônicos e urbanísticos a vanguarda nesse período é marcada pelas ***Exposições Universais***, e pela ***Arquitetura do ferro e do vidro***, materiais construtivos que expressam o triunfo da revolução industrial, porém o conteúdo das exposições curiosamente enfoca o pitoresco e o romântico.

OS MUSEUS A PARTIR DO SÉCULO XX - ARQUITETURA DO ESPETÁCULO NO CONTEXTO DA INDÚSTRIA CULTURAL

As descontinuidades aprofundadas nos sécs. XVIII e XIX trouxeram alterações profundas na escala da relação homem-natureza, mediada pelas inovações tecnológicas em velocidade crescente: eletricidade, mídia e comunicações (telégrafo, cinema, rádio, telefone, cinema, fotografia), transportes (automóvel, trem, navegação a vapor), medicina, etc. Posições como Fordismo e Taylorismo num espaço tecido e regido tecnocraticamente por organizações corporativas num cenário em que ocorrem duas guerras mundiais, passaram a multiplicar e reproduzir em série eventos de ***desumanização e reificação*** em escala global. Nesse contexto, desenvolve-se o Urbanismo enquanto campo moderno de conhecimento. A racionalidade positiva construída ao longo da Idade Moderna, sustentada na tecnocracia capitalista, estendeu a dessacralização e o desencantamento do mundo a todos os horizontes, terminando por romper, ao fim do século, as poucas fronteiras restantes nos conflitos éticos entre público e privado, sagrado e profano, natural e artificial, real e virtual.

Na Arte, Cubismo, futurismo e modernismo podem ser vistos como frutos da impossibilidade de representação do mundo novo com as linguagens antigas.

Na prática museológica, as idéias modernistas tiveram como consequência uma alteração na linguagem expográfica, na medida em que as obras de Arte começam a mostrar e incorporar a complexidade do mundo que cada vez mais se revela e se explora com as ferramentas da ciência:

> *Rompe-se o "paralelismo entre classificação e nomenclatura" do período anterior, pois, já não se pode 'distinguir' segundo os mesmos critérios e as mesmas operações que exige o 'denominar': "A ordem das palavras e a ordem dos seres já não coincidem senão numa linha artificialmente definida". Classificar, e ordenar não mais se faz a partir do visível mas sim pelas formas de organização e suas funções. Os três 'reinos' (animal, mineral e vegetal) são substituídos por dois: o do vivo (orgânico) e do não vivo (inorgânico), e a História Natural dá lugar à Biologia. Assim é que a ordenação e a classificação dos objetos passam a adotar um* ***sistema artificial, desvinculado das árvores do conhecimento, e cuja finalidade é guardar e recupera****r.*

> *(...) O modernismo volta-se, então, para a inovação da linguagem, para "a descoberta de alguma modalidade especial de representação de verdades eternas". A inovação da linguagem passa a ter um papel central nas artes, transformando boa parte dela num "****constructo auto-referencial, em vez de um espelho da sociedade****".*

> *Esta mudança na percepção que ocorre a partir do modernismo passa a ocupar um lugar destacado no campo estético. Ela advém da "autonomia do produto artístico, que deixa de estar a serviço de outra coisa (culto, espelho, propaganda, etc.). Só com a modernidade o quadro se mostrou por fim aquilo que era: uma pura apresentação do sensível" (...)* ***Se a arte procura "mostrar o sensível mediante um artefato", o museu é o local onde este artefato deve ser exposto. Nesta concepção o museu deixa de ser um depósito de obras para adquirir a dupla função de arquivo e de exposição – ele tem como função "conservar experiências sensíveis com a finalidade de mostrá-las"****. (LARA FILHO 2006, p.52,55 – grifos nossos)*

Para Barbalho (2003 p. 29) a indústria cultural "refere-se não a qualquer objeto simbólico que circula no mercado, mas àqueles que são produzidos dentro de uma lógica industrial massiva".

> *A cultura torna-se industrial quando assimila as formas planejadas, racionalizadas, de organização do trabalho. Através da utilização generalizada da planificação na produção, as indústrias culturais conformam-se enquanto totalidade. (...) Como resultado da* ***atuação planejada do mercado na cultura e da transformação do receptor em consumidor, as produções da indústria cultural não apenas agregam o caráter de mercadoria, mas transformam-se nela integralmente*** *(...) Os produtos da indústria cultural são incorporados pelo mesmo conceito que qualquer bem de consumo possui no mercado. (BARBALHO, 2003, p.13, grifos nossos)*

Se a dimensão espacial representa um papel fundamental para a recuperação e uso adequado das memórias do homem, pela sua relação intrínseca com a dimensão temporal ela vem sendo progressivamente pressionada e ameaçada pela compressão / redução / simplificação impostas pela sociedade contemporânea, tecnocrática e imagética. O espaço cede lugar ao tempo comprimido, como medida das coisas. Ao contrário do desejável, dessa compressão resultam ***amnésia e alienação***.

> *A aceleração também afetou a velocidade dos corpos que passam diante dos objetos. (...) Para aqueles que se recusam a ser colocados num estado de sono ativo pelo walkman, o museu aplica a brutal tática da superlotação que, por sua vez, resulta na invisibilidade daquilo que se foi ver. A aceleração também está presente (...) no marketing das mostras estampado em camisetas, posters, cartões de natal e reproduções preciosas. (HUYSSEN, 1994, p.44)*

Na mesma medida em que a realidade é banalizada pelas imagens, as imagens vendidas pela mídia ***determinam o que é real***. Emerge daí o tema da imagem como ***simulacro*** – pretenso registro verídico do real - e ao mesmo tempo o registro de uma realidade inexistente, imaginada. Embaçamento de fronteiras entre razão e imaginação, arte e ciência, saber e informação. Cabe destacar também as consequências que disso decorrem para as profissões regulamentadas, como a do Arquiteto e do Museólogo, em detrimento das que ainda não o são, como a do Conservador-Restaurador. Trata-se de um processo de alteração da percepção e da sensibilidade, conforme observa Sevcenko:

> *(...) a aceleração dos ritmos do cotidiano, em consonância com a invasão dos implementos tecnológicos, e a* ***ampliação do papel da visão como fonte de orientação e interpretação rápida*** *dos fluxos e das criaturas, humanas e mecânicas, pululando ao redor – irão provocar uma profunda mudança na sensibilidade e nas formas de percepção sensorial das populações metropolitanas. A* ***supervalorização do olhar****, logo acentuada e intensificada pela difusão das técnicas publicitárias, incidiria, sobretudo, no r****efinamento da sua capacidade de captar o movimento, em vez de se concentrar, como era o hábito, sobre objetos e contextos estáticos.* *(SEVCENKO apud ROCHA, 2007, p. 266, grifos nossos)*

Nesse contexto, a ***midiatização da cultura*** adentra o século XXI como a unanimidade onipresente que nos torna mais homogêneos do que nunca, sendo esse o ponto central da crítica dos teóricos da escola de Frankfurt, registrada nos escritos de Adorno, Horkheimer e Benjamim. A indústria cultural, pelo seu poder de manipulação, bloqueia o exercício da autonomia e da independência nos indivíduos.

> *A submissão da produção cultural ao capital e sua expansão industrial acentuaram de modo crescente a dimensão de* ***entretenimento*** *contida na cultura. Com isso, o* ***esforço exigido pelo trabalho cultural parece dar lugar a uma assimilação leve,*** *e mesmo plena de divertimento, da cultura.* ***A cultura parece convergir para o lazer****. Não por acaso, cultura, entretenimento e turismo conformam um amálgama poderoso na situação contemporânea". (RUBIM, 2003, p. 24)*

Huyssen (1994) apresenta uma interessante contra-crítica que pondera e amplia a visão negativa da indústria cultural por parte dos teóricos da Escola de Frankfurt. Para ele, a crítica de Adorno sobre a mercadorização da memória é incompleta, diante da mudança temporal em nossas vidas, provocada pelas mudanças tecnológicas. Huyssen distingue três modelos filosóficos

correntes como tentativas de elucidar a mania contemporânea por exposições e museus. Ele os denomina de teoria da compensação, ***teoria da simulação e teoria crítica sócio-cultural (kulturgesellschaft)***. Na ***teoria da compensação***, cujos autores mais representativos Huyssen identifica em Lubbe e Marquard, o museu compensaria a perda de estabilidade contemporânea.

> *No campo do consumo cultural podemos observar uma mudança na estrutura da percepção e da experiência: o* ***provisório tem se tornado a finalidade da experiência cultural mais solicitada nas exposições temporárias. (...) deveríamos considerar o provisório como um tipo de experiência cultural sintomática do nosso tempo, que reflete o processo de aceleração do nosso amplo meio e que conta com níveis mais avançados de instrução visual.*** *Seria plausível sugerir que a epifania modernista altamente individualizada se tornou um fenômeno publicamente organizado da cultura pós-moderna do evanescimento?* ***E mais, será que o modernismo invadiu o cotidiano ao invés de tornar-se obsoleto?*** *(...) Será que a epifania do museu pós-moderno também proporciona a sensação de transcendência ou quem sabe apenas abre um espaço para a memória e a lembrança negada fora dos muros do museu? Será que a experiência transitória do museu deve ser compreendida apenas como uma repetição do banal (...)? (HUYSSEN, 1994, p. 47, grifos nossos)*

Huyssen não seria o primeiro a observar que o modernismo não acabou de verdade. Jan Cejka (1999) concorda com ele, pois em seu quadro sinótico da arquitetura contemporânea até 1992, subdivide-a em várias correntes a saber: romanticismo, pós-modernismo, ***continuação da modernidade e nova modernidade***. Nestas duas últimas correntes esse autor inclui os estilos ***High-tech, deconstrutivismo e pluralismo***, que englobam os exemplos aqui elencados como Arquitetura do Espetáculo. Considerando o exposto acima, acredito que um termo potencialmente adequado para descrever o quadro contemporâneo é ***hipermodernismo*** (LIPOVETSKY, 1989).

Sob o prisma da ***teoria da simulação***, que Huyssen aproxima de Badrillard e Jeudy "*beirando um já esquecido Marshall MacLuhan*", o museu nada mais seria do que uma máquina de simulação, em nada distinguível da televisão. Segundo ele,

> *(...) para Baudrillard*[2] *,* ***a musealização e suas variantes é uma tentativa da cultura contemporânea de preservar, controlar e dominar o real com o intuito de esconder o fato de o real se encontrar em agonia devido à expansão da simulação.*** *(...) A musealização surge como um sintoma terminal de uma época glacial, como um último degrau na lógica da dialética e do esclarecimento, que se move da auto-preservação através da dominação do eu e do outro, em direção ao totalitarismo da extinta memória coletiva d nenhum eu e nenhuma vida. Jeudy gostaria que acreditássemos nisso. (HUYSSEN, 1994, p. 50 e 51, grifos nossos)*

E procura olhar um pouco mais além, através da ***teoria crítica sócio-cultural (kulturgesellschaft)*** justificando nossa avidez pela realidade simulada, que garante a audiência dos reality-shows:

> *(...) a grande mídia, principalmente a televisão suscitou um desejo irrealizável de experiência e acontecimentos, de autenticidade e identidade que não consegue satisfazer. Colocando de outra maneira: o nível de expectativa visual na nossa sociedade foi elevado a um grau onde o desejo pelas imagens se transforma em um desejo por alguma outra coisa. Essa é uma idéia que eu gostaria de perseguir, porque ela coloca o museu numa posição em que ele passa a oferecer algo que a televisão não consegue suprir. (HUYSSEN, 1994, p. 52)*

MUSEUS ESPETACULARES: NÃO-LUGARES NA CIDADE DO PENSAMENTO ÚNICO

Frente aos desafios que se apresentam para a Museologia no século que se inicia, é importante refletir sobre como a Arquitetura de museus construiu suas relações com a cultura de massa ao longo do séc. XX. A partir dessa reflexão é possível destacar os aspectos que a preenchem de elementos ***espetaculares***, carregados de virtualidade e simbolismo, construindo a concepção de que o museu é um "lugar de entretenimento", entre o parque de diversões e o *shopping center*. Na ***home page*** do Museu de Arte de Milwaukee, há um *link*[3] informando as regras para a ***realização de casamentos nas dependências do museu***, e informando o mobiliário disponibilizado. Por proceder de maneira semelhante, o nome do Museu Brasileiro da Escultura – MUBE, em São Paulo, foi anteriormente ridicularizado com a pecha de "Museu Brasileiro de Eventos".

> *No atual cenário do museu, a ideia de um templo com musas foi enterrada, surgindo no lugar um espaço híbrido entre a diversão pública e uma loja de departamentos. (...) o museu se aproximou do mundo dos espetáculos, das feiras populares e da diversão de massa (...) as exposições dos museus são gerenciadas e anunciadas como grandes espetáculos, com subsídios calculados para patrocinadores, organizadores e para a receita da cidade. Além disso, o sucesso de qualquer grande cidade depende substancialmente dos atrativos de seus museus. (HUYSSEN, 1994, p. 36 e 42)*

No contexto da racionalidade tecnocrática contemporânea, as premissas do planejamento econômico são transferidas para a esfera do planejamento urbano sob a nomenclatura de ***planejamento estratégico***. Segundo Arantes, Vainer e Maricato (2000) esse pensamento insere a cidade no mesmo contexto de conquista de mercados em que se situam as empresas. Mecanismos como isenção de impostos, infra-estrutura, distritos industriais, entre outros, são aplicados nessa disputa, que vislumbra um único objetivo: ***multiplicação do capital***. Trata-se de visão de economia urbana, pautada apenas pelo binômio investimento-lucratividade do capital, e que não gera, sobretudo quando se pensa em empresas multinacionais, nenhum tipo de investimento social efetivo.

Atualmente, é impossível se pensar no crescimento das cidades, sem considerar a associação entre cultura e capital. Como objetos-síntese da mercadorização da cultura e da cidade, fervilham espaços urbanos excludentes, como as áreas *vip* e os condomínios fechados, destacando-se os museus. As "cidades-negócio", "cidades-evento", ou ainda "cidades-ocasionais"

(ARANTES, VAINER E MARICATO, 2000) tornaram-se mercadorias em concorrência mundial por investimentos.

A inauguração de novos museus se traduz na explicitação e movimentação de um ***capital simbólico***, valorizado, disputado e divulgado pelas cidades, através de ***estratégias de marketing***. Trata-se de outra faceta do planejamento econômico imiscuída na cultura, em que se misturam ***lugar, imagem, identidade e "marca"***. Nesse sentido, poderíamos citar como casos exemplares o ***Museu de Arte Contemporânea de Niterói***, projetado por Oscar Niemeyer (BRUNO, 2002) o ***Museu Iberê Camargo***, de Porto Alegre, projetado por Álvaro Siza, o ***Museu do Amanhã*** no Rio de Janeiro, projeto de Santiago Calatrava. Curiosamente, nos dois primeiros se encontram ecos do Guggenheim de Nova Iorque. O MAC está para Niterói como as orelhas do Mickey Mouse estão para a Disneylândia. A questão amplia-se na temática do ***turismo cultural***, perpassando as discussões sobre a gestão dos ***espaços urbanos públicos e privados***, o efetivo exercício da ***cidadania*** e a elaboração de ***políticas públicas*** na área cultural.

Os museus passaram de fontes de disseminação cultural a agentes do desenvolvimento urbano. Nesse *star system* não são somente as cidades que competem entre si. Diante de uma fragmentação das identidades culturais em vários níveis, conforma-se o espaço para a sacralização de ***ícones-estrelas***, também arquitetônicos, mas principalmente de indivíduos, construídos pela televisão e pelo cinema, situação que se estende inclusive ao mundo cultural, intelectual e acadêmico. Essa problemática é ainda mais ampliada e multiplicada quando pensamos nas conseqüências da criação de uma ***Lista do Patrimônio Mundial***.

Essa busca a qualquer custo por uma imagem contemporânea, por vezes justifica ações governamentais que resultam na completa destruição do passado, na busca pelo "moderno" e pela "inovação", muitas vezes entendendo-se que o "passado" como um obstáculo ao "futuro" e ao "progresso". Nessa acepção cabe o impressionante exemplo da conjuntura em torno da construção da ***Nova Biblioteca de Alexandria***, no Egito[4], em pela era da Internet e dos livros virtuais, o governo egípcio gastou 200 milhões de dólares para construir uma obra que orgulharia aos faraós, com área superior a 85.000 metros quadrados, e continua censurando obras literárias.

Essa distorção é reforçada pelas relações construídas contemporaneamente entre ***museu e mídia***. A figura do museu para se destacar sobre o fundo urbano multiplica imagens, textos e sons, incorporando e sendo incorporada a produtos e processos de comunicação convenientes à cultura de massa. Poderíamos sustentar essa linha de argumentação não só pela observação da multiplicação de instituições museais, mas também pelo apelo publicitário que tem provocado grandes "romarias" ás exposições temporárias, desfocando a atenção sobre os acervos permanentes. Esses últimos estão cada vez mais sujeitos a rearranjos temporários e em contrapartida, as exposições temporárias geram registros em vídeo e opulentos catálogos.

Aflora então a questão da ***Arquitetura como figura ou como fundo***, perante a qual os museus contemporâneos que são eloqüentes por serem concebidos cenograficamente, como espetáculos que ***vendem a cidade***, e não são feitos para expor nada, ***a não ser a si mesmos, a serem apreciados, antes das obras de arte que porventura venham a abrigar, como síntese das novidades que o mercado disponibiliza num dado momento***. Silva (2006) os classifica como ***subterfúgios***. De certa forma, esse aspecto da questão insere-se na tese da simulação, abordada no item anterior.

> *A arquitetura performática trabalha então em duas instâncias: a forma transformada em espetáculo e o espaço transformado em programação; um contínuo a ser visto e a ser feito. (...) A caixa expositiva do museu, antes o único elemento de mediação e normatização de comportamentos do público, é conectada a uma série de aparatos técnicos e cenográficos que conformam o museu como um lugar prescritivo ou ainda um não-lugar, nas palavras de Marc Augé. Para o autor, os não-lugares são lugares constituídos com fins específicos, normalmente vinculados ao trânsito de massa (de pessoas e ou de mercadorias), em que as relações que os indivíduos mantêm com esses espaços são previstas e programadas. (...) A arquitetura, transformada em aparato técnico-comunicativo, é agente que disponibiliza as narrativas cenográficas em que experiência e exposição são ações que dizem respeito apenas ao consumo de tempo, de imagens e de objetos.(SPERLING, 2005, p. 8)*

A busca pelo assombro não se dá apenas ao nível do contraste com a paisagem urbana edificada, pela escolha de materiais construtivos insólitos como titânio ou chapas poliéster acrílico mas também pelo uso de dispositivos e automação com alta tecnologia incorporada, como asas que se movimentam conforme a incidência do sol ou uma fachada multimídia utilizando lâmpadas fluorescentes. Encorajo o leitor a buscar na internet vídeos que demonstrem melhor esse aspecto dinâmico, que remete ao entretenimento, á publicidade, ao ócio, à *mise-en-scéne* e ao espetáculo[5].

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção de um museu é um processo que revela um aguerrido jogo de interesses variados, em que os agentes envolvidos estão também preocupados com a construção da própria imagem, o que, frequentemente, prejudica a própria essência artística e cultural da instituição. A superação dos paradigmas discutidos neste artigo representa, para a Museologia e para a Arquitetura de museus do século XXI, o desafio de repropor a própria experiência museal, possibilitando, pela mediação tecnológica, novas formas de percepção, visibilidades e uma apropriação mais participativa do conhecimento, explicitando o museu como um espaço de ambiguidades e contradições, explicitação e mediação de conflitos sociais. A Museologia demanda museus dinâmicos, cujo desenvolvimento se dê com a participação da comunidade e que mantenham os acervos em seus contextos originais.

No contexto de mediação tecnológica, uma questão relevante é a digitalização dos acervos e a preservação dos novos suportes digitais, o que coloca o foco nos problemas de ***interface e documen-***

tação, enquanto que na abordagem convencional, o foco recai sobre os ***objetos***. A própria estrutura de hiper-mídias e do hiper-textos está mais próxima dos mapas e vínculos em redes neurais que construímos para interpretar a realidade, constituindo um avanço na representação dos processos da consciência e da imaginação. Nesta fronteira difusa entre materialidade e virtualidade caminhará a Museologia do século XXI.

Um tema relevante para uma investigação além da proposta deste artigo é o quanto a arquitetura espetacular dos museus contemporâneos falha em um dos compromissos básicos do museu, que é o da ***conservação preventiva*** de suas coleções. De uma maneira geral, materiais construtivos como o aço e o vidro (ou até mesmo o titânio) aumentam o potencial de risco sobre os acervos, ao permitiram uma maior amplitude microclimática no interior dos mesmos (GONÇALVES, 2008).

Para quem frui a Arquitetura somente pelo sentido da visão, os museus contemporâneos espetaculares são cenários para fotos memoráveis, símbolos da vanguarda, talvez. No entanto, para a população que ambiciona espaços de afirmação, participação e apropriação cultural, eles não dizem muito, ou não dizem tudo o que poderiam.

NOTAS

[1] Ver J. G. Frazer, Pausanias's Description of Greece, 1898, ii. 252. Citado em http://en.wikipedia.org/wiki/Pinacotheca

[2] Baudrillard, Jean. SIMULACRA AND SIMULATION. Tr. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan. 1994. Originalmente publicado em francês por Editions Galilee, 1981. 164 p.

[3] http://www.mam.org/info/details/weddings.php (Acesso em 15/09/2014).

4 Ver (STILLE, 2005) cap. "O retorno da biblioteca desaparecida".

5 Como exemplo, ver os vídeos sobre a fachada da Kunsthall de Graz disponíveis em www.bix.at e sobre o museu de Milwaukee o vídeo disponível em http://www.youtube.com/watch?v=PUlcS2mwuno (acesso em 26/01/2009)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, O.; VAINER, C.; MARICATO, E. A **cidade do pensamento único:** desmanchando consensos. Petrópolis: Vozes, 2000.

BARBALHO, A. **A economia da cultura: algumas questões em torno do conceito de indústria cultural**. In: LEITÃO, Cláudia (org.) Gestão cultural: significados e dilemas na contemporaneidade. Fortaleza, Banco do Nordeste, 2003.

BRUNO, J.S.C. **O museu de arte contemporânea de Niterói, RJ: Uma estratégia de promoção da imagem da cidade.** Revista Brasileira de estudos urbanos e regionais, vol.4, n°1/2 – Maio – Novembro 2002 .

CÂNDIDO, M.M.D. **Museus: busca de adequação à realidade**. Cadernos de sociomuseologia, no. 12, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1998

CEJKA, J. **Tendencias de la arquitectura contemporánea**. 3a. ed. México: G. Gili, 1999.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FRONER, Y. **Museus e Museologia. in: Os domínios da memória**. São Paulo: FFLCH/USP, 2001, p: 1-39. (extrato de Tese de doutorado)

GONÇALVES, W.B. **Edifícios que abrigam coleções**. Belo Horizonte: EBA / UFMG, 2008. Projeto: Conservação preventiva: avaliação e diagnóstico de coleções. Programa de Cooperação Técnica: IPHAN/UFMG. (Tópicos em conservação preventiva - caderno 6).

GONÇALVES, W.B.; SOUZA, L.A.C. **O debate contemporâneo sobre as interfaces transdisciplinares de dois campos de conhecimento em consolidação: a Ciência da Sustentabilidade e a Ciência do Patrimônio**. Revista do Programa de Pós Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, v. 4, p. 84-102, 2014

HUYSSEN, A. **Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 23, 1994.

HUYSSEN, A. **Seduzidos pela memória, arquitetura, monumentos**, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IMPEY, O.; MACGREGOR A. **The origins of museums; the cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe.** In: STANIFORTH, S. (ed.) Historical perspectives on preventive conservation. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2013, p. 78-82.

LARA FILHO, D. **Museu: de espelho do mundo a espaço relacional**. Dissertação (Mestrado em Cultura e Informação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-30112006-105557/>. Acesso em: 17/09/2014.

LIPOVETSKY, G. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. Lisboa: Relógio D'Água, 1989.

ROCHA, C. P. V. **Um "museu vivo": espetáculo e reencantamento pela técnica.** Em Questão (UFRGS), v. 13, p. 259-270, 2007.

RUBIM, A.A.C. **Dilemas para uma política cultural na contemporaneidade**. In: LEITÃO, Cláudia (org.) Gestão cultural: significados e dilemas na contemporaneidade. Fortaleza, Banco do Nordeste, 2003.

SELIGMANN-SILVA, M. **A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens**. Remate de Males, v. 26, n. 1, 2006.

SILVA, L.G. **Os novos museus como subterfúgio da imagem da cidade e o turismo**. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UnB – 6 a 9 de setembro de 2006.

SPERLING, D. M. . **Museu Contemporâneo: o espaço do evento como não-lugar**. In: Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus. Rio de Janeiro, 2005.

STILLE, A. **A destruição do passado - como o desenvolvimento pode ameaçar a História da Humanidade.** São Paulo: ARX, 2005.

O MUSEU JULIO DE CASTILHOS NA IMPRENSA PORTOALEGRENSE: A CULTURA NOS TRILHOS DO TREM

Andrea Reis da Silveira
andrears@terra.com.br

Lizete Dias de Oliveira

O artigo apresenta o "Trem da Cultura", projeto desenvolvido pelo Museu Julio de Castilhos durante os anos 1974-1978 para "oportunizar o contato dos bens culturais às cidades do interior do RS" e "levar a cultura ao Interior do RS". Analisamos o conteúdo dos jornais de Porto Alegre para o qual o Trem da Cultura foi veículo de comunicação e de agenciamento. Para o Museu Julio de Castilhos, enquanto aparelho ideológico do estado, a divulgação na mídia impressa intencionava visibilidade. A pesquisa teve como base duas das Teorias da Comunicação, o Agendamento e a Espiral do Silencio. Perceber os jornais como fonte de pesquisa sobre os museus e a Museologia e também enfatiza o lugar da comunicação.

Palavras-chave: Museu Julio de Castilhos, Jornais,
Teorias da Comunicação, Trem da Cultura, Ditadura Civil-Militar.

INTRODUÇÃO

Durante a ditadura civil-militar instaurada no o Brasil por duas décadas, o Museu Julio de Castilhos esteve (e está) associado às instancias de poder, cuja vinculação estatal estabelecia ideologicamente suas lógicas e visões. As ações culturais, e entre elas as museológicas, reforçavam seleções e mensagens e referenciavam as orientações institucionais e de seus envolvidos. Dentre vários projetos institucionais, o projeto institucional Trem da Cultura teve grande importância por sua iniciativa de interiorização de caráter extramuros, levando o Museu à população do interior do estado do Rio Grande do Sul, a relação do Museu Julio de Castilhos (MJC) com a imprensa porto-alegrense no período de 1974-1980, estabelecida por meio da divulgação.

A partir dos conteúdos dos jornais diários de Porto Alegre veiculados no período de 1974-1980, Correio do Povo, Diário de Notícias, Folha da Manhã, Folha da Tarde, Jornal do Comércio e Zero Hora foi possível mapear discursos sobre o Museu. A análise de conteúdo das notícias dos jornais permitiu visualizar quantitativa e qualitativamente o projeto Trem da Cultura e perceber a política cultural da ditadura civil e militar, vivenciada no Museu. O estudo desenvolveu-se em três etapas: a coleta das notícias a partir dos recortes feitos pelo Setor de Divulgação do Museu e guardadas na Biblioteca institucional; a análise das notícias a partir da decomposição e tabulação dos temas em categorias e sua interpretação.

O Museu Julio de Castilhos, apesar de ser a Instituição museológica mais antiga do Estado do Rio Grande do Sul, não fora estudado a partir de sua relação com os jornais da cidade de Porto Alegre. Os jornais, reconhecidamente importantes como fontes de informação, que propiciam atraentes problemáticas, são pouco explorados na sua relação de divulgação e disseminação de atividades museológicas. O poder dos jornais é exercido pela filtragem e a interpretação de acontecimentos que são levados para a sociedade pelo poder econômico e da publicidade, levando

a problematizar a finalidade de um museu ao divulgar suas ações nos jornais. Como resultado, as notícias possibilitaram comparar dois discursos institucionais, o dos jornais com olhares distintos e o do Museu, produzido pelos seus agentes.

UM MUSEU CHAMADO JULIO, NO CONTEXTO DA DITADURA CIVIL E MILITAR

O Museu Julio de Castilhos (MJC) foi criado em 1903, pautado pelos valores científicos do século XIX, com coleções de museus de história natural, com um caráter enciclopédico, nos seus primeiros 50 anos se propunha destacar as especificidades políticas e econômicas do Estado do RS. A partir de 1954, por um decreto de governo estatal, definiu a mudança de suas feições para um perfil histórico regionalista e nacionalista. As coleções científicas, originalmente formadas, passaram a compor outras instituições pouco tempo antes criadas pelo ato governamental, o que retirou do MJC a exclusividade museológica e cultural no estado. O processo de desmembramento e de rearticulação das coleções prolongou-se durante os anos 1960, sem que a identificação do MJC com os temas da História fosse redesenhada e construída.

Tanto no Brasil, como internacionalmente, esse período efervescente foi repleto de transformações sociais, políticas, econômicas e sociais em uma ampla gama de posições políticas e ideológicas. Os primeiros sons sobre o museu integral pesavam nas discussões da comunidade museológica pela abordagem de ação dinâmica e de mudança social, propondo alterar definitivamente os rumos do pensamento sobre a museologia e sobre papel dos museus. Na contramão, o Museu Julio de Castilhos dos anos 1970, alternava a abertura e o fechamento de suas portas. Era palco do olhar tradicional sobre a musealidade, vivia indefinições e problemas de infra-estrutura que o afastava do público e do fazer museal. Seus agentes, designados pelo Estado para fazer a sua condução estabeleciam objetivos e programas que promoviam as tradições, onde versava os objetos como centralidade da função do Museu. Eram coleções e atividades identificadas nos propósitos da elite, em que pesava a narrativa ideológica da exclusão e da seleção, mantendo a exaltação no passado focado nos feitos de heróis, distanciado dos problemas urbanos e sociais do momento.

Entre 1961-1974 o MJC passou por um período de inconstância de suas atividades decorrente dos métodos e diretrizes impostas pelo perfil e pela atuação de seus diretores e funcionários como, o pastor metodista Derly Chaves (1960-1967), o General do Exército Antônio Rocha Almeida (1967-1971) e dois funcionários administrativos interinos: Ivone Martini (1972) e Moacyr Domingues (1973). Em 1974, mediante nomeação da Secretaria Estadual de Educação e Cultura, a qual o Museu estava subordinado, assumiu a instituição até 1980, o jornalista Joaquim Carlos de Moraes que impulsionou a relação do MJC com a imprensa porto-alegrense, impingindo um teor de modernização institucional, aos moldes do preconizado pela conjuntura nacional.

A concepção da Ditadura civil-militar era de um Brasil tecnológico pautado pelo regime de acumulação e de produção industrial, atrativa aos investimentos estrangeiros, mas que o tornari-

am financeiramente dependente. Modernização era palavra de ordem e os jornais tornaram-se vitais para a edificação desse projeto. O capitalismo ascendente abria precedente para a transformação da comunicação social em mercadoria pela indústria cultural. Renato Ortiz (1991) chama a atenção para a inspiração do estado militar autoritário na ideologia da Segurança Nacional. A integridade nacional seria garantida pela indústria cultural massificada da TV, pela educação tecnológica e pela interiorização. A dimensão simbólica era fundamental para aquele projeto político ideológico, frente às dissidências e resistências que não aceitavam essa apropriação do país e dos rumos de centralização da cultura. Comunicação e cultura eram vistas como armas poderosas e úteis nas ações do estado autoritário, tanto para a divulgação como para a omissão. Assim, o aparato repressivo do estado, embevecido pelo "milagre" econômico brasileiro, criou instancias que permitiam a centralidade e o controle das intervenções através de mecanismos da indústria de massa, tais como a EMBRAFILME e a FUNARTE, citando apenas alguns. A educação, também era foco e alvo do "progresso" pretendido. Educar a população para o mercado de trabalho e para a industrialização era parte da pedagogia tecnicista da Ditadura, criando o MOBRAL, reformando os currículos escolares e acadêmicos que atrelavam a educação e os museus. Nesse panorama, o Museu Julio de Castilhos era entendido como extensão escolar à disposição do estado.

O diretor Joaquim Carlos de Moraes aspirava para o Museu Julio de Castilhos a retomada da primazia na instância cultural no âmbito regional e na dimensão pública. A modernização, como meta e tática, fazia das atividades no Museu um discurso contextualizado, conforme ditava a Diretoria de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul (DAC/SECRS) no qual tomava parte. No Plano Estratégico de Política Cultural da DAC/SECRS para o ano de 1973, conforme apontou o AUTOR (2011); constava recomendação que seus estabelecimentos seguissem os preceitos fundamentados no IIº Encontro de Governadores, ocorrido na cidade de Salvador, em outubro de 1971, que lançou instruções de política cultural. Assim, três propostas influenciaram a visão e os fazeres da Instituição Museu Julio de Castilhos: "valorizar e incentivar a regionalização da cultura, promoção da interiorização da cultura e o envolvimento da comunidade no processo de desenvolvimento cultural" (AUTOR, 2011, p. 99). Para atender o que se definia no Plano de Política Cultural, o diretor Joaquim Carlos de Moraes criou vários projetos culturais, entre os quais está o Trem da Cultura.

O Projeto Trem da Cultura foi audacioso, criativo e popular para o contexto, mas, perpetuou o monólogo na cultura estabelecendo a comunicação por um único canal, verticalizado, com transmissão de um determinado grupo central para outro mais periférico. Garcia Canclini explicou que: "[...] espetáculos e mensagens que cheguem à maioria, mas que não levam em conta a variedade, as necessidades e demandas da população, não são políticas culturais democráticas e populares". (CANCLINI, 2010, p. 108). O projeto Trem da Cultura constituiu o Museu como um centro irradia-

dor de cultura levada para o interior, sem considerar qualquer iniciativa local, de reconhecimento e incorporação da identidade e do patrimônio das cidades e grupos visitados. Uma muralha de distanciamento, onde os públicos eram tidos como massa uniforme.

Na sua gestão, Joaquim Carlos Moraes constituiu um Setor de Divulgação que organizava e a divulgava notícias do MJC. O Diretor percebeu a flexibilidade, o interesse, a aceitação e a credibilidade dos jornais frente ao público pelas notícias como vantagem, viu a oportunidade de destacar suas ações.

Tabela 1 - Quantitativo das notícias divulgadas nos jornais sobre o MJC nos anos 1974-1980.

Jornal/ano	1980	1979	1978	1977	1976	1975	1974	
Correio do Povo	9	14	26	8	14	13	17	101
Folha da Tarde	10	8	7	1	3	6	6	41
Jornal do Comercio	10	2	2	0	1	0	2	17
Zero Hora	17	3	8	1	3	4	10	46
Folha da Manhã	0	1	2	1	1	1	2	8
Diário de Noticias	0	11	0	0	3	3	23	40
TOTAL	46	39	45	11	25	27	60	**253**

Fonte: pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso.

O quadro acima, que sistematiza o número de notícias veiculadas nos seis principais jornais de Porto Alegre, percebeu-se a estratégia de agenciamento estabelecida pela direção do Museu, para mantê-lo na mídia. Dentre as principais notícias veiculadas, o projeto Trem da Cultura foi criado como agenciamento, mantendo o interesse da mídia na instituição. Projetado no viés da indústria cultural para distribuir produtos e bens culturais, o Trem da Cultura foi como um alimento *fast-food*, no sentido reflexivo: alimentava, mas era pouco nutritivo.

Ao serem publicadas, as notícias eram destacadas e armazenadas pelo Setor de Divulgação como publicidade do Museu, o que verificamos ao comparar as matérias que versaram sobre serviços com as que trataram de divulgação, essas últimas em muito maior número. O desempenho técnico era pouco mencionado, com exceção de cursos e formações que ressaltavam, aspectos de modernização institucional, contrapondo com a forte veiculação das aberturas de exposições, que envolviam várias pessoas e convidados ilustres.

PARA ENTENDER O MOVIMENTO: AS TEORIAS DA COMUNICAÇÃO

Na Museologia, o perceber dos jornais como fonte de pesquisa enfatiza o lugar da comunicação nos e sobre os museus. A Comunicação está comumente associada às exposições, como comunicação museológica, mediando emoções e informações pela experiência proporcionada

(SCHEINER 2002). Comunicar seria, segundo as teorias da comunicação, emitir, receber, traduzir, refletir, retornar uma mensagem ou informação a partir de uma intencionalidade partilhada. A mensagem é a finalidade que passa por uma ação-reação dos leitores. Eliane Dourado Bina (2013, p. 81) diz, em seu artigo que, os museus são "espaços de comunicação, interação e mediação cultural", e como ela, vários autores se debruçam no estudo da situação comunicacional dos museus. Maria Cristina Bruno (1996-2008), Marilia Cury (2006) e Heloisa Barbuy (2010) compartilham o entendimento do processo museológico a partir do público na exposição como agente e sujeito que elege o que quer contemplar. Esse é o olhar que investe e norteia as reflexões da comunicação e da museologia contemporânea. Contudo, entendemos que pela divulgação na mídia, especificamente nos jornais impressos, o museu também comunica, discursa e propõe experiência.

Para Althusser, museus e jornais podem ser vistos como Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE) na medida em que simbolicamente, os aparelhos do Estado garantem e reproduzem condições de desenvolvimento de grupos constituídos pelo domínio e influencia na comunicação e na cultura (MARTINO 2009, p. 74). Na visão de Néstor Canclini (2008) museus (e jornais) podem ser como: [...] "espaços de lutas materiais e simbólicas entre classes, etnias e grupos", pois tem suas articulações organizadas, formulam, atuam com a troca de informação, fazem recortes, silenciam e produzem opiniões, ressignificam os sentidos das coisas, trabalham no interesse e nas tensões das mobilizações sobre o social, contribuem para a massificação em relações de poder e saber. Na expedição das notícias sobre o Museu Julio de Castilhos, alguns jornais repetem os mesmos temas, há subjetivismo na versão de quem criou as notícias e no tom da produção delas. Por isso, é interessante notar o modo como os temas dos periódicos chegam ao público.

Pela indústria cultural, em que ocorre a distribuição e o consumo, a notícia resulta do Agendamento ou *AgendaSetting*. Explica Antônio Hohlfeldt (2001) que o Agendamento na imprensa indica sobre o que as pessoas pensarão: quando fornecem categorias de conteúdos para os destinatários refletirem e considerarem importante, a agenda da mídia de fato passa a se constituir também na agenda individual e mesmo na agenda social, colocando temas e assuntos na sociedade, padronizando, repetindo, totalizando opiniões e percepções nas pessoas que usam os tópicos veiculados como pauta de suas conversas e do seu cotidiano.

Outra possibilidade de pensar a produção das notícias nos jornais é pela Teoria da Espiral do Silencio, que significa a influência da opinião pública sobre os indivíduos. O receio de não ter seu julgamento aceito naquilo que está dito pela maioria, conserva o sujeito em silêncio aceitando ideias, acolhendo expressões da maioria e isso pode ser observado quando aceitas as notícias sobre modernização e divulgação do MJC. A notícia aceita como verdade absoluta é inexistente, uma vez que narrativas jornalísticas (e museológicas) são produções discursivas a partir de precedências e seleções que destacam ou excluem elementos, conforme interesses de várias naturezas.

A CULTURA NOS TRILHOS: O PROJETO TREM DA CULTURA

O Trem da Cultura foi um plano cultural do MJC ocorrido entre 1975-1978 sob direção de Joaquim Carlos de Moraes, apoiado do Departamento de Assuntos Culturais da SEC (DAC/SECRS). A partir da cedencia de dois vagões de trem pela Rede Ferroviária Federal (RFFSA, o projeto teve como principal objetivo "oportunizar o contato direto com os bens culturais as populações do interior" pela itinerância às cidades do interior do Rio Grande do Sul. O Trem partia do mesmo eixo de deslocamento das cidades centrais do tráfego da RFFSA como: Porto Alegre, Rio Pardo, Cachoeira do Sul, Santa Maria, Julio de Castilhos, Tupanciretã e Cruz Alta. Cada viagem durava, em média, 21 dias, permanecendo entre dois ou três dias em cada localidade. Na logística do projeto, o primeiro vagão conduzia peças selecionadas das coleções do MJC e o segundo, servia como hospedagem dos funcionários escalonados para acompanhar o trajeto da viagem. À noite, eram exibidos documentários ou películas de curta-metragem com temas históricos e assuntos gerais. Os filmes procediam da parceria do Museu com os consulados e as embaixadas sediadas em Porto Alegre e com o Instituto Nacional de Cinema. O Trem da Cultura era uma extensão do Museu instalado na capital, numa versão em trilhos, como tática direta de uma política estatal.

O Trem da Cultura seguia o que preconizava os pareceres da ditadura militar sobre a integração das populações do interior do Brasil, que apostava que a "integração nacional" conscientizaria para a integridade territorial e para a identidade nacional: "integrar para não entregar". No MJC a emergência do nacionalismo era conciliada com o regional estabelecendo coesão entre os dois discursos. Eram exibidos acervos de representatividade da elite local, concomitantemente com peças de vultos e heróis nacionais, propositadas na lembrança da "opção" do estado pela permanência na unidade federativa, "mito de origem" rio-grandense representado pelo episódio da Revolução Farroupilha. O acervo era selecionado nas peças da *musealia* institucional: bustos, bandeiras, estatuárias, máscara mortuária e outros objetos do "patrono" Julio de Castilhos, as "Botas do Gigante", peças indígenas, religiosas, indumentárias, documentos, objetos militares e artefatos pessoais de vultos históricos: Getúlio Vargas, Borges de Medeiros, Pinto Bandeira, Deodoro da Fonseca, Raul Pilla, Pinheiro Machado, entre outros.

Tabela 2 - Categorias de assuntos divulgados por jornal

Jornal/Assunto	Exposição	Filmes	Divulgação	Política Cultural	Incorporação	Total
Correio do Povo	19	16	34	25	7	101
Folha da Tarde	13	7	10	11	1	42
Jornal do Comercio	3	4	2	4	4	17
Zero Hora	13	17	7	5	4	46
Folha da Manhã	1	2	3	2		8
Diário de Noticias	10	9	15	4	1	39
TOTAL	59	55	71	51	17	253

Fonte: pesquisa de TCC.

Ao analisar as notícias publicadas na imprensa porto-alegrense sobre o Museu (Tabela 2), onze delas estiveram relacionadas ao projeto Trem da Cultura. O jornal Correio do Povo divulgou seis notícias, estruturando-se como o que mais promoveu o Museu em suas edições. Outro periódico do mesmo conglomerado Diário Associados, a Folha da Tarde, também noticiou em duas edições, seguido pela Zero Hora do Grupo RBS. Considerando que os jornais Correio do Povo e Zero Hora foram os que se mantiveram atuando até os dias de hoje, ideologicamente opostos, é interessante destacar suas expectativas de mercado, voltando suas matrizes às questões culturais locais, onde podemos perceber o agendamento. O Trem da Cultura era uma "informação plantada" (Hohlfeldt, 2008, p. 217) que garantia fluxo constante e qualificado de notícias.

O tema Trem da Cultura nos jornais gerava importância na agenda pública dos municípios e comunicava as intenções do governo federal e estadual sobre o processo cultural. Segundo o relatório final do projeto, o Trem da Cultura marcou visitação em 24 cidades do RS em 73 dias de exibição, com um público total de 284.991 pessoas.

Duas suposições são possíveis: com o Trem da Cultura, o Museu pode ter fortalecido o colonialismo cultural ao focalizar como cultura para as cidades visitadas, aquilo que era trazido de fora, por uma por uma instituição do centro (Porto Alegre). Por outro lado, o projeto Trem da Cultura possibilitou que os municípios viessem a questionar suas práticas educativas e até as patrimoniais, reconhecendo e valorizando seus patrimônios locais com a implantação de museus municipais, abrindo para muitos a primeira aproximação com o universo museológico. AUTOR (2011) constatou que nos anos 1970 e 1980 várias prefeituras municipais do interior do Estado do RS, buscaram ao implantar seus museus municipais, o modelo museológico e de incorporação de acervos desenvolvido no MJC. Verificamos que os conteúdos das notícias assinalam que o projeto partia da ideia de compor o MJC como um disseminador de cultura, articulado como um aparelho informacional de transmissão, uma vez que foi o Setor de Divulgação que conduziu as informações.

Como um veículo de comunicação entre comunidades com fins de educação e conhecimen-

to, proposta central do projeto Trem da Cultura, a instituição atingiu parcial e ideologicamente seus objetivos. Parcialmente, devido à carência da preocupação de tornar o museu, suas funções, linguagens, códigos, signos e seu patrimônio compreensíveis e acessíveis para os visitantes. As narrativas propostas nas vitrines do Trem, pobres de exploração pela superficialidade de apresentação e carência de pesquisas, estabeleceram um discurso impositivo para os objetos face da pluralidade de hipóteses como vetores de representação da história nacional e regional.

Os periódicos, ao reconhecerem publicamente o "sucesso" do projeto nas notícias, formavam a opinião pública pelo agendamento, poupando questionar a importância no e do Estado no desenvolvimento cultural da população. Assim, os jornais aplicavam o agendamento e a espiral do silêncio nas notícias sobre o Museu, reforçando como o Trem da Cultura era uma produção de sucesso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscando provocar reflexões sobre o processo de comunicação nos museus, procuramos chamar a atenção para a relação entre a imprensa e o Museu Julio de Castilhos tanto como fonte disseminadora das notícias do museu, como fonte para o estudo do campo da Museologia. As informações sobre as atividades divulgadas pelo Museu Julio de Castilhos nos jornais foram produtos de agentes vivenciando uma sociedade e um tempo de exceção de direitos e de opiniões, procurando veicular e reforçar um pretenso olhar despolitizado sobre a cultura e sobre o papel do Museu. Os jornais divulgaram o MJC, no agendamento com que as notícias eram feitas, como moderno e dinâmico. O Trem da Cultura se estruturou como estratégia para mudar a imagem institucional e lhe dar visibilidade em se pode identificar a Teoria da Espiral do Silêncio como efeito daquilo que se a imprensa publicava. Diminuía a controvérsia e a rejeição ao Museu, repleto de problemas que não apareciam nas notícias. Os jornais, independentemente do período, do local ou do aspecto que abordam sobre museus, trazem entre si muitos usos e sentidos a serem explorados no entendimento da relação de comunicação estabelecida entre essas instituições. Os museus e os jornais compartilham de um mesmo universo que é o humano, por isso, estimulam reflexões. Fazem as pessoas crerem e sentirem. Contribuem para qualificar afinidades ou mudar processos criados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBUY, Heloisa. A comunicação em museus e exposições na perspectiva histórica. BENCCHETRIT, Sarah; BEZERRA, Rafael Z.; MONTENEGRO, Aline (Orgs.). Museus e comunicação: exposição como objeto de estudo. RJ: Museu Histórico Nacional, 2010. Livro do Museu Histórico Nacional.

BRUNO, Cristina. Museologia e comunicação. Cadernos de Sociomuseologia. Lisboa: Centro de Estudos de Museologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 1996. V. 9.

CANCLINI, Nestor. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2008.

CURY, Marilia Xavier. A busca pela autonomia: museologia, museus e globalização.

ICOFOM LAM 2002, XI Encuentro Regional Del ICOFOM LAM, Cuenca E Ilhas Galápagos. Anais. Equador, 26 a 30 de outubro de 2002. p. 54-73.

_____. Exposição: concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. Comunicação museológica: uma perspectiva teórico-metodológica de recepção. IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. Acesso em: 23 abr.2014.

HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luis; FRANÇA, Vera (Orgs). Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

_____. Teoria da comunicação: idéias, conceitos e métodos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

MARCONDES FILHO, Ciro. Até que ponto nos comunicamos? São Paulo: Paulos, 2007.

MARTINO, Luis Mauro. De qual comunicação estamos falando? In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luis; FRANÇA, Vera (Orgs). Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. p. 11-27.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SCHEINER, Teresa. Museologia e apresentação da realidade. XI Encontro do Subcomitê Regional do ICOFOM para America Latina e Caribe - ICOFOMLAM. Galápagos, Equador. 23 a 30 de outubro de 2002.

AUTOR. O Museu Julio de Castilhos no período 1960-1980: acervos, discursos, representações e práticas através de uma exposição. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2011.

UMA ANÁLISE SÓCIO-HISTÓRICA DA FORMAÇÃO DO MUSEU MODERNO

Wagner Miquéias F. Damasceno
wagner.damasceno@ufsc.br

Trata da formação dos museus, a partir da transição dos gabinetes de curiosidades e das coleções principescas. Analisa o museu como uma instituição surgida no capitalismo, compreendendo as suas formas antecessoras sob o signo da transição entre o modo de produção feudal e o modo de produção capitalista promovida pelas revoluções burguesas européias. Propõe analisar a formação dos museus sob os auspícios do Estado burguês.

Palavras-chave: Gabinetes de Curiosidades, Museus, Estado, Capitalismo.

A burguesia desempenhou na História um papel eminentemente revolucionário. (Manifesto do Partido Comunista Karl Marx e Friedrich Engels)

Analiso a transição entre o modo de produção feudal e o modo de produção capitalista para compreender a formação do museu moderno.

COLEÇÕES PRINCIPESCAS E ESTADO ABSOLUTISTA

De acordo com Patrick Mauriés, as coleções de relíquias das igrejas medievais foram as precursoras dos gabinetes de curiosidades. O que motivava a posse dessas relíquias era a suposta santidade e o poder de cura atribuída a elas. Em suas palavras: "alguma coisa da atmosfera do sobrenatural que pertencia a elas [coleções de relíquias] passou para os gabinetes de curiosidades, de modo que a alquimia, o oculto e a magia nunca estiveram longe[1] " (2011, p. 07, Tradução minha).

Na Idade Média a Igreja Católica e os príncipes possuíam coleções de relíquias e artefatos valiosos que eram vedadas à visitação. Tanto as coleções principescas enclausuradas e requintadas, quanto os gabinetes de curiosidades, caracterizados por amealhar espécies e objetos exóticos para curiosidade e conhecimento dos visitantes, estão inscritas num mesmo momento de transição social. Primeiro abordarei as coleções principescas, em seguida, falarei dos gabinetes de curiosidades.

É na Baixa Idade Média que a Europa experimenta transformações econômicas, políticas e culturais que iniciaram o declínio do *feudalismo*[2] . A descentralização política, as constantes guerras, os esgotamentos de víveres ocasionados por baixas produtividades, diminuição populacional e pestes, contribuíram para o esgotamento das possibilidades de desenvolvimento do sistema feudal.

Nicos Poulantzas deu ênfase à *defasagem cronológica* entre a relação de propriedade e a relação de apropriação real na transição entre o feudalismo e o capitalismo. Para ele, essa defasagem diz respeito a uma característica comum da *transição em geral*:

> *[...] em conjunto, este Estado [absolutista] apresenta, na sua ligação com as relações sociais de produção, características de um Estado em ligação com o isolamento capitalista dessas relações, embora os pressupostos deste efeito de isolamento, sob a forma capitalista, não existam ainda na realidade (1977, p. 156).*

A função desse Estado, para Poulantzas, seria a de liquidar as relações feudais de produção e produzir novas *relações ainda não determinadas* de produção, ou seja, capitalistas. Em suas palavras: "a sua função é a de *transformar e fixar* os limites do modo de produção. A função desse Estado de transição na acumulação primitiva decorre da eficácia específica do político no estágio inicial da transição" (1977, p. 157, grifo meu).

É nos marcos do Absolutismo que podemos compreender a nova orientação aquisitiva dos monarcas e príncipes europeus dos séculos XV ao XVII. Declarar guerra, cunhar moedas, julgar, punir, absolver, foram algumas da principais atribuições centralizadas nas mãos dos monarcas. À magnitude de um poder centralizado, outrora disperso, deveria corresponder um conjunto de crenças e valores que refletissem tal poder, justificando, legitimando e perpetuando-o.

Krzysztof Pomian exprime percepção semelhante ao falar sobre o novo estatuto das obras de arte e sua vinculação com o poder do príncipe:

> *O novo estatuto das obras de arte baseia-se na sua vinculação à natureza concebida como uma fonte de beleza, e portanto, como única capaz de dar a um objeto produzido pelos homens os traços que lhe permitem durar [...] Mas, qualquer que seja a maneira em que se a conceba, e quaisquer que fossem as divergências sobre o papel da arte (que, segundo uns, deve aplicar-se apenas em visualizar o invisível, enquanto que, segundo outros, pode simplesmente representar aquilo que se vê),* ***estava entendido que apenas a arte permite transformar o transitório em durável*** *(1997, p.77, grifo meu).*

O Absolutismo foi a secularização do mundo através da instituição do Estado. Mas uma secularização que, não só, foi incapaz de banir os resquícios mítico-teológicos do Estado, como utilizou sistematicamente de alguns desses atributos.

> *[...]* ***o que se representa tornar-se-á mais cedo ou mais tarde invisível, enquanto que a imagem, essa, permanecerá.*** *O artista aparece então como um personagem privilegiado na medida em que é capaz de vencer o tempo [...]* ***É o que faz do artista um instrumento insubstituível do príncipe que aspira não só à vida eterna mas também à glória, isto é, a uma fama duradoura cá em baixo, entre os homens*** *[...] Só o artista, quer seja pintor, escultor ou gravador, lhes pode garantir uma duração. Num mundo onde o invisível se apresenta não tanto sob os traços da eternidade quanto sob os do futuro, a protecção das*

> *artes é um dever de qualquer príncipe que queira aceder a uma verdadeira glória.* ***Por isto, os príncipes tornam-se mecenas e, portanto, coleccionadores; o lugar que ocupam obriga-os a ter gosto, a atrair artistas às suas cortes, a rodearem-se de obras de arte.*** *Mas não há só os príncipes: todos aqueles que se situam no alto da hierarquia do poder são levados a desempenhar o mesmo papel (POMIAN, 1997, p. 77-78, grifo meu).*

A finitude da vida daquele que secularizava o poder da nação era algo que precisava ser contornado e, de alguma maneira, mistificado. Assim, as coleções principescas e o mecenato monárquico e nobiliárquico encerravam interesses que não eram simplesmente "artísticos", mas políticos.

DOUTRINA ECONÔMICA E ACUMULAÇÃO

As coleções principescas desenvolveram-se significativamente sob a orientação de uma doutrina econômica que previa o incentivo à produção de artistas nacionais para que não houvesse importação de obras e/ou artistas estrangeiros. Por seu turno, os gabinetes de curiosidades desenvolveram-se, não só, como expressão de uma incipiente atitude científica, mas como resultado do colonialismo europeu iniciado com as expansões mercantis características do período de acumulação capitalista.

As doutrinas econômicas mercantilistas orientaram, em grande medida, essas duas formas colecionistas:

> *[...] o Sistema Mercantil foi um sistema de exploração regulamentada pelo Estado e executada através do comércio, que desempenhou um papel importantíssimo na adolescência da indústria capitalista, sendo essencialmente a política econômica de uma era de acumulação primitiva (DOBB, 1973, p. 257).*

Na segunda metade do século XVI faltavam na Europa metais preciosos, essenciais para o tráfego de mercadorias. A necessidade de encontrá-los para o "destravamento" da produção motivou, em grande medida, as descobertas oceânicas (MOUSNIER, 1995).

O aumento da quantidade de metais preciosos oriundos da Europa Central e da América contribuiu, decisivamente, para a alta dos preços das mercadorias e o aumento das transações comerciais internacionais. De acordo com Roland Mousnier,

> *O capitalismo tomou grande desenvolvimento graças à intensificação do comércio a longa distância. A existência das Cortes dos príncipes,* ***cujo exemplo difunde o gosto do luxo em todas as classes da sociedade****, a presença de exércitos de mercenários, o aumento das grandes cidades, o acréscimo da população, o enriquecimento da Europa, que são ao mesmo tempo causa e efeito, provocam a expansão do consumo não só de produtos raros e do elevado custo, mas também de produtos correntes. Maior número de artigos torna-se objeto de grande intercâmbio internacional e de novas ocasiões de atividade capitalista [...] O grande comércio capitalista recebe grande impulso, sobretudo com a*

> *abertura das vias de comércio oceânicas para a Ásia e com a descoberta da América (1995, p. 151, grifo meu).*

As grandes descobertas marítimas desarticularam a centralidade do comércio mediterrânico. Contudo, se os velhos centros italianos foram superados, não apresentaram um declínio real:

> *A produção e o intercâmbio conservaram seu volume e seu valor [...] Veneza conseguiu não só restabelecer as suas relações como mandar vir especiarias pelas antigas rotas a um preço remunerador, apesar do maior número de intermediários que aumentavam as despesas (MOUSNIER, 1995, p. 153).*

É nesse cenário econômico que floresceram os gabinetes de curiosidades, figurando em regiões europeias de grande intercurso comercial. Uma considerável concentração de gabinetes de curiosidades nas regiões que compõem hoje, a Itália, Alemanha e Holanda[3] , torna possível inferir que havia uma estreita relação entre a atividade comercial e a formação dos gabinetes de curiosidades.

Portanto, quem eram os colecionadores desses gabinetes? De acordo com Mauriés,

> *Os homens que formaram coleções de curiosidades podiam ser membros da nobreza habilitados a comprar qualquer coisa; podiam ser comerciantes cujas coleções eram, geralmente, mais especializadas, e intelectuais menos ricos envolvidos em algum estudo particular. É possível definir o 'colecionador' como um tipo psicológico, um homem com uma mania por completude. Retirando objetos do fluxo do tempo ele, num certo sentido, "dominou" a realidade. Tal comportamento tem sido chamado de 'infantil', embora tenha sido, frequentemente, combinado com educação e sofisticação intelectual. Por isso, a descrição do coletor como velho pueril [do latim], o 'velho infantil'[4] (2011, p. 129, Tradução minha).*

Em geral, os colecionadores dos gabinetes eram homens envolvidos, direta ou indiretamente, com o comércio, como atestam a biografia de alguns deles, tais como: Ferdinando de Tyrol (cuja esposa pertencia a família Wesler, uma das mais ricas da Europa) e Alfredo Cospi (agente da família Médici, uma rica linhagem de comerciantes).

Compreender a aquisição de objetos para os gabinetes como uma atividade orientada pela lógica acumuladora significa relacionar essa atitude à concepção, em voga na Europa dos séculos XVI e XVII, de que a riqueza é medida pela *quantidade* de metais preciosos acumulados. Essa atitude surge, primordialmente, como política econômica de Estado e foi formulada por "negociantes-autores", como denomina-os Ingrid Rima, pensadores que eram "quase totalmente dedicados a melhorar sua própria fortuna e a de sua nação na luta contra outros Estados" (1977, p. 45).

> *É compreensível que o fluxo de idéias dos negociantes-autores, juntamente com o dos filósofos, dirigentes governamentais e cientistas que também voltaram sua atenção*

> *para assuntos econômicos, resultasse em uma massa de literatura bastante heterogênea (1997, p. 48).*

A literatura mercantilista é vasta e conta com ideias e prescrições das mais diversas[5]. Esses negociantes-autores não compreendiam o funcionamento do sistema econômico de seu tempo. Envidavam seus esforços na conservação de metais preciosos e de moeda como se estes substanciassem a riqueza, não compreendendo a função monetária e sua relação com os fatores reais. Foram, posteriormente, alvos de críticas da fisiocracia francesa e, mais duramente, do filósofo inglês Adam Smith, na segunda metade do século XVIII.

Mas, de fato, como destaca Rima (1977), a doutrina mercantilista impulsionou bastante a produção, já que era necessário criar *superávit* através do comércio externo. Em paralelo, prescrevia o crescimento da população no intuito de aumentar o tamanho da força de trabalho. A linha de raciocínio seguida por grande parte dos mercantilistas, expressada em diversas edições do *Britsh Merchant*, é descrita por Rima:

> *Brevemente, a linha de raciocínio seguida era de que quando os bens eram exportados, os estrangeiros pagavam pelos salários dos trabalhadores empregados para fazê-los, ao passo que as importações envolviam pagamentos semelhantes aos estrangeiros.* ***O dever óbvio do governo seria, portanto, minimizar as importações a fim de conseguir um balanço favorável de renda paga pelos estrangeiros*** *(1977, p. 58, grifo meu).*

Marlene Suano destaca o impacto dessa política econômica para o crescimento das coleções principescas:

> *A política mercantilista, vigente nesse período, significava basicamente o acúmulo de divisas nos tesouros nacionais, sobretudo em forma de ouro e prata. A importação de obras de arte era vista como escoamento de riquezas perfeitamente evitável caso os artistas nacionais produzissem de forma a contentar o mercado interno. Era necessário, portanto, propiciar-lhes oportunidades de convívio com as obras de arte das coleções reais e criarem-se academias de arte que servissem ao aprendizado e ao crescimento artístico. De fato, por volta de 1730, um ministro dinamarquês, Struensee, chegava a afirmar textualmente que "a Academia de Arte é útil ao Estado e às finanças dos reis porque forma artistas que serão menos caros que os estrangeiros" (1985, p. 25-26).*

Se os mercantilistas eram negociantes-autores, podemos dizer que, especialmente, os colecionadores dos gabinetes de curiosidades eram uma espécie de *negociantes-colecionadores*. Indivíduos que possuíam apreço pelo desconhecido e pelo exótico, mas, acima disso: dispunham de recursos políticos e financeiros para obter os exemplares que preencheriam suas estantes.

Os colecionadores agiam de forma *acumuladora*. Mas quais seriam os critérios de seleção dos objetos que comporiam seus gabinetes? Patrick Mauriés nos esclarece este ponto:

> *Nos gabinetes de curiosidades, como em qualquer outra coleção, a presença de qualquer objeto particular era justificada, a priori, por sua raridade. Era uma raridade que podia ser puramente contingente (quando o item em questão era uma das últimas partes sobrevivente de uma série, por exemplo); ou podia remeter à suas origens, quer no tempo (como acontece com relíquias), ou no espaço (como acontece com objetos etnográficos); ou podia derivar de sua excepcional feitura (como acontece com pedaços de ouro finamente trabalhados, marfins e semelhantes)*[6] *(MAURIÉS, 2011, p. 73, Tradução minha).*

Era a *raridade* do objeto que justificava a sua admissão na coleção. Essa raridade, por sua vez, podia ser relativa à contingência, ao tempo e ao espaço (distantes ou diferentes), ou ser relativa à "riqueza" do material e do trabalho empregado na confecção do objeto.

Ora, a noção de *raridade* era particularmente importante para a sociedade burguesa emergente. O antropocentrismo colocou o *homem* como centro de um mundo que a cada dia se tornava mais burguês e destacava a *liberdade* como princípio social fundamental, afinal, esta era a premissa para a relação social de produção capitalista[7].

Dessa forma, a *raridade* dos objetos pode ser entendida, aqui, de maneira análoga à noção de *singularidade* presente no *individualismo* burguês. Não obstante, assemelha-se a *encarnação* fetichizada do valor-dinheiro pelo ouro e a prata[8].

Em outras palavras, tanto a dimensão cultural expressa no individualismo burguês, quanto a dimensão mais estritamente econômica da preciosidade dos metais que personificam a riqueza constituem uma lógica que conduz os colecionadores à busca da *raridade*, e não daquilo que seria ordinário.

O ato de colecionar envolve uma vontade de ter e *manter*[9]. Numa sociedade mercantil a formação do indivíduo dá-se orientada pela lógica da posse. C. B. Macpherson denominou isso de *individualismo possessivo*.

Para Macpherson, o *individualismo possessivo* é a unidade básica do pensamento político inglês dos séculos XVII ao XIX. Este pode ser compreendido nas setes proposições abaixo:

> *(i) o que confere aos seres o atributo de humanos é a liberdade de dependência da vontade alheia. (ii) A liberdade da dependência alheia significa liberdade de quaisquer relações com outros, menos as relações em que os indivíduos entram voluntariamente visando a seu próprio proveito. (iii) O indivíduo é essencialmente o proprietário de sua própria pessoa e de suas próprias capacidades, pelas quais ele não deve nada à sociedade. (iv) Se bem que o indivíduo não possa alienar a totalidade de sua propriedade de sua própria pessoa, ele pode alienar sua capacidade de trabalho. (v) A sociedade humana consiste de uma série de relações de mercado. (vi) Já que a liberdade das vontades dos outros é o que torna humano o indivíduo, a liberdade de cada indivíduo só pode ser legitimamente limitada pelos deveres e normas necessários para garantir a mesma liberdade aos outros. (vii) A sociedade política é um artifício humano para a proteção da propriedade individual da própria pessoa e dos próprios bens, e (portanto), para a manutenção das relações ordeiras de trocas entre os indivíduos, considerados como proprietários de si mesmos (1979, p. 277).*

Cumpre ressaltar que não se trata, aqui, de desconsiderar a afeição pelo objeto, e as relações entre identidade e memória sempre presentes no ato de colecionar, mas antes, entender essa atividade orientada por determinações de caráter político-econômicas inscritas na formação do modo de produção capitalista.

> *Era essa qualidade excepcional que justificava a admissão do objeto na coleção e que, de forma dialética, validava a existência deste último, recém-validada como foi com cada aquisição recente. Uma certa escola de pensamento psicológico reconhece nesta ânsia pelo original o impulso básico que impulsiona todos os coletores: a necessidade de ver refletida nos objetos de suas coleções uma projeção emocionante, narcisista de sua própria auto-imagem.*

> *Essa busca pela raridade entre curiosidades provocou uma escalada no grau de singularidade exigida de itens em coleções comuns: daí por diante, só o único seria suficiente, o idiossincrático empurrado para o ponto de incongruência. Aberrações e excentricidades eram agora avidamente procuradas em cada um dos dois reinos em que a criação foi dividida: naturalia e artificialia*[10] *(MAURIÉS, 2011, p. 73, Tradução minha).*

Essa "escalada do grau de singularidade" reflete a flagrante contradição de um modo de produção que produzirá mercadorias cada vez mais homogêneas, mas que, ideologicamente, evocará a *singularidade* das coisas e das pessoas.

Conforme exposto por Mauriés (2011), há uma interpretação psicológica que reconhece no impulso que conduz todo o colecionador a necessidade de se ver refletido nos objetos de sua coleção, numa espécie de projeção narcisística de sua própria auto-imagem. O gabinete de curiosidades era uma instituição elaborada por um tipo de negociante-colecionador, que projetava também seu enriquecimento e seu apreço pela ciência. E, embora ganhasse cada vez mais contornos de classe, era obra individual.

Os negociantes-colecionadores eram, em geral, homens afinados ou pertencentes à burguesia. Embora, costumeiramente, denominemos suas sociedades como burguesas, a burguesia ainda não era hegemônica, pois ainda não possuía plenamente o aparelho de Estado. São com as revoluções que se estendem dos séculos XVII ao XIX que a burguesia construirá sua hegemonia de classe. Nesse momento, os gabinetes de curiosidades saem de cena e entram os museus públicos.

REVOLUÇÃO BURGUESA E ESTADO: O CASO INGLÊS

Sintomaticamente, o primeiro museu público surgiu em Oxford, na Inglaterra, nos anos finais da primeira grande revolução burguesa, em 1683, o Ashmolean Museum.

John Tradescant doara sua coleção a Elias Ashmole com uma clara recomendação de que este a transformasse em museu. O que é, de certa forma, supreendente. Afinal, ceder uma coleção

individual para a formação de um espaço de caráter público era uma atitude radicalmente nova[11] .

> *As coleções fundadoras, que Elias Ashmole havia prometido doar para a Universidade de Oxford em 1677, e que foram suplementados em seu legado de 1692, são constituídas, predominantemente, por aquelas "raridades 'que os jardineiros reais, os Tradescants John I e John II, haviam acumulado na primeira metade do século XVII. Para aquela coleção, Ashmole e Dr Wharton tinham compilado o primeiro catálogo de museu que apareceu na Grã-Bretanha, o Musaeum Tradescantium, publicado em 1656. Em 1659, três anos antes de sua morte, John Tradescant II passou a coleção a Ashmole por escritura de doação. O primeiro, sem herdeiro masculino sobrevivente, estava mais preocupado com o futuro incerto das coleções da família; Uma de suas idéias era que elas poderiam ir para Cambridge ou Oxford. Ashmole se tornou membro de Brasenose durante a Guerra Civil em Oxford, e foi para Oxford que as coleções vieram*[12] *(PIPER, 1995, p. 05).*

O primeiro museu moderno surge na Inglaterra porque as condições histórico-concretas da Velha Ilha forneceram o solo mais fértil para tal florescimento. Olhando em retrospectiva, o pioneirismo inglês é impressionante. Afinal, somente em finais do século XVIII as coleções se abrem e se colocam a "*serviço do público*" na França, com o Museu Nacional (Louvre), em 1792, o Museu de História Natural em 1794, o Conservatório Nacional de Artes e Ofícios e o Museu dos Monumentos Franceses, ambos em 1796[13] .

Na *Enciclopédia*, organizada pelos iluministas franceses Diderot e D'Alambert em 1751, o verbete *museu* é exemplificado pelo *Ashmolean Museum*, onde destacam a cessão de uma coleção individual composta por curiosidades para a formação do Museu:

> *O museu de Oxford, chamado museu Ashmolean é um grande edifício que a universidade construiu para o progresso e a perfeição das diversas ciências. Ele foi iniciado em 1679 e concluído em 1683. Ao mesmo tempo, Elias Ashmole, nobre cavalheiro, presenteou à Universidade de Oxford uma coleção considerável de curiosidades que foram aceitas, e, em seguida, organizadas e colocadas em ordem pelo Dr. Plot*[14]*, que foi posto como primeiro tutor do museu (2014, p. 02).*

Esse pioneirismo está ancorado numa profunda mudança política e econômica surgida com a Revolução Inglesa, que compreendeu, por sua vez, dois momentos de um mesmo processo revolucionário. Teve início em 1640 com a Revolução Puritana e atingiu o seu ápice em 1688 com a chamada Revolução Gloriosa (ARRUDA, 1984).

A transformação da Inglaterra deu-se, também, por uma profunda alteração da estrutura agrária, num longo processo que configura-se no que Arruda chama de *Grande Revolução Inglesa* (1640 à 1780): a revolução burguesa que se realizará, em finais do século XVIII, em afirmação do modo de produção capitalista com a pioneira industrialização da Inglaterra.

> *Trata-se do cercamento dos open fields e dos common lands, a reunião dos lotes de terra*

> *dispersos numa área contínua que permitiria ao seu proprietário isolá-la das demais propriedades ou posses, transformando a terra em mercadoria e criando condições para a especialização da produção, a intensificação da divisão social do trabalho agrícola e a penetração mais intensa do capital no campo (ARRUDA, 1984, p. 19).*

Se é difícil identificar com plena nitidez a polarização classista na guerra civil de 1640, não há dúvida que fora uma luta entre classes antagônicas, ainda que mescladas.

> *[...] a guerra civil não apresenta uma nítida clivagem social, com as classes integralmente alinhadas de um e de outro lado. Havia burgueses de ambos os lados; havia aristocratas de ambos os lados; havia yeomen de todos os lados. Mas é a gentry que dá o tônus da Revolução e seu posicionamento é claro: pelo Parlamento, contra a Monarquia. Foi esta classe que conduziu o processo revolucionário e, apesar de não aparecer diretamente nas rédeas do poder, foi ela quem dele se apropriou, como demonstram as ulteriores transformações decorrentes do processo revolucionário (ARRUDA, 1984, p. 44).*

Com o início do processo revolucionário, o poder saía das mãos do monarca e da nobreza e passava para a aristocracia e para a *gentry*, ligada à burguesia mercantil. Entretanto, se a burguesia não logrou o poder político de forma plena, a Revolução Inglesa foi uma revolução que abriu espaço para o avanço do capitalismo (ARRUDA, 1996).

A vitória da Revolução Inglesa fazia com que o Estado criado nesse processo revolucionário guardasse apenas resquícios da antiga estrutura do Estado Absolutista: "tratava-se de um novo Estado, peça essencial para a compreensão das transformações mais profundas que então se seguiriam, no sentido do aceleramento do processo de acumulação" (1996, p. 62).

O primeiro museu moderno surge como instituição *pública* porque a *esfera pública* estava sob o controle de um Estado que assumia inexoravelmente um compromisso com a instauração do modo de produção capitalista[15].

Há de se ressaltar que o poder político ainda não era plenamente burguês, posto que fora uma revolução de compromisso social entre a aristocracia e a burguesia. Entretanto, se o arranjo político inglês não deu plenos poderes à burguesia na forma da política institucional, mais imediatamente, não deixou dúvidas sobre os caminhos econômicos que a partir dali seriam trilhados.

É importante também notar que o primeiro museu moderno surge como uma instituição citadina, advinda das transformações na estrutura agrária experimentadas na Inglaterra revolucionada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O museu moderno é originariamente uma *instituição pública*. Mas essa afirmação nem de longe pode ser apreendida apenas como "abrir-se" ou "servir" ao público; dizer que o museu é uma *instituição pública* significa o seguinte: que o museu está ligado à consolidação do Estado burguês.

O Estado é, ao mesmo tempo, produto e manifestação do antagonismo inconciliável das classes sociais. Aparentando estar acima da sociedade, o Estado apresenta-se como o árbitro onisciente e onipresente dos conflitos sociais, garantidor do *interesse geral*. Entretanto, é o exato oposto: o Estado é um órgão de dominação de uma classe sobre a outra.

Se os gabinetes de curiosidades eram, eminentemente, obras individuais de negociantes-colecionadores, os museus tornariam-se obras conscientes de uma classe revolucionária: a burguesia. A obra de comerciantes individuais (do séc. XV ao XVIII) assumiria, a partir daí, um crescente caráter de classe.

À guisa de conclusão, a comparação feita por Friedrich Engels entre a revolução inglesa e a francesa pode ser bastante instrutiva para pensarmos, mais amplamente, sobre o surgimento dos museus na era das revoluções.

> *A grande Revolução Francesa foi a terceira insurreição da burguesia, mas a primeira que se despojou totalmente do manto religioso, travando a batalha no campo político aberto. E foi a primeira que levou realmente o combate até à destruição de um dos dois combatentes, a aristocracia, e ao triunfo completo do outro, a burguesia. Na Inglaterra, a continuidade ininterrupta das instituições pré-revolucionárias e pós-revolucionárias e a transação selada entre os grandes latifundiários e os capitalistas encontravam a sua expressão na continuidade dos precedentes judiciais, assim como na respeitosa conservação das formas legais do feudalismo. Na França, a revolução rompeu plenamente com as tradições do feudalismo e criou, com o Code civil, uma magistral adaptação do antigo direito romano às relações capitalistas modernas, daquela expressão quase perfeita das relações jurídicas derivadas da fase econômica que Marx chama a "produção de mercadorias" (1980, p. 19).*

O nível de consciência do processo e das tarefas a serem cumpridas pelos revolucionários franceses fez com que o Estado francês trabalhasse ideologicamente mais do que qualquer outro. A burguesia precisou consolidar e conservar o seu o domínio e o Museu do Louvre, serviria bem a esse interesse. Na precisa avaliação de Marlene Suano:

> *O museu prestava-se muito bem às necessidades da burguesia de se estabelecer como classe dirigente. No ano de 1791, as assembleias revolucionárias propuseram, e a Convenção Nacional aprovou em 1792, a criação de quatro museus, de objetivo explicitamente político e a serviço da nova ordem. Foram eles: (1) o Museu do Louvre, aberto em 1793 e disponível ao público, indiscriminadamente, três dias em cada dez, com o fim de educar a nação francesa nos valores clássicos da Grécia e de Roma e naquilo que representava sua herança contemporânea; o Louvre, além das coleções reais, foi enriquecido por material vindo de igrejas saqueadas pelos revolucionários e, mais tarde, pelos botins que Napoleão trazia a toda a Europa e até do Egito; (2) o Museu dos Monumentos, destinado a reconstruir o grande passado da França revolucionária e que privilegiou os frutos do neoclassicismo em detrimento do patrimônio herdado do período medieval. Isso é muito compreensível, pois o neoclassicismo e o imperialismo de Napoleão são fruto da*

> *mesma ideologia de uma França que se julgava herdeira de Grécia e Roma na hegemonia da Europa; (3) o Museu de História Natural e (4) o Museu de Artes e Ofícios, ambos voltados ao desenvolvimento do pensamento científico em função de suas realizações práticas (1986, p. 28-29).*

Se essas duas revoluções burguesas guardam entre si diferenças no que tange à forma, é de se esperar que os museus hauridos desses processos também tenham se constituído como instituições diferentes. Nesse sentido, a análise da formação sócio-histórica dos primeiros museus emergidos das revoluções burguesas pode contribuir para a compreensão dessa insigne instituição que atravessou quatro séculos de intensas transformações.

NOTAS

[1] "Something of the atmosphere of the supernatural that belonged to them passed to cabinets of curiosities, so that alchemy, the occult and magic were never very far away" (2011, p. 07).

[2] "A ênfase dessa definição [de feudalismo] estará não na relação jurídica entre vassalos e soberano, nem na relação entre produção e destino do produto, mas naquela entre o produtor direto (seja êle artesão em alguma oficina ou camponês na terra) e seu superior imediato, ou senhor, e o teor sócio-econômico da obrigação que os liga entre si [...] tal definição caracterizará o feudalismo primordialmente como um "modo de produção" e isto formará a essência de nossa definição" (DOBB, 1973, p. 52, grifo meu).

[3] De acordo com Phillip Bloom, entre 1600 e 1740, só em Amsterdã, foram registrados pouco menos de cem armários particulares de curiosidade: "A variedade de objetos coletados já no começo do século XVII é impressionante, e reflete a dimensão do império comercial holandês: de armas, porcelanas e caligrafia japonesas, os artigos registrados em armários holandeses tinham origem em entrepostos de um mundo mercsantil que incluía China, Índia, Indonésia, Austrália, regiões africanas diversas como Nigéria, Etiópia e Angola, as ilhas Malaca, o Caribe, as Américas do Norte e do Sul, Egito, Oriente Médio e até mesmo Groelândia e Sibéria" (2003, p. 41). Ver também, a respeito, Mauriés (2011) e Findlen (1996).

[4] The men who formed collections of curiosities could be members of the nobility able to buy anything, merchants whose collections were usually more specialized, and less wealthy intellectuals engrossed in some particular aspect of study. It is possible to define the 'collector' as a psychological type, a man with a mania for completeness. By taking objects out of flux of time he in a sense 'mastered' reality. Such an approach has been called 'childlike', though it was often combined with education and intellectual sophistication. Hence the description of the collector as 'senex puerilis', the 'childish old man' (2011, p. 129).

[5] "No que diz respeito à forma pela qual tal pensamento se exprimia, as doutrinas dêsses autores se mostravam claramente muito menos homogêneas do que os economistas clássicos, em seu ataque aos 'princípios do Sistema Mercantilista', as fizeram parecer" (DOBB, 1973, p. 247).

[6] "In cabinets of curiosities as in any other collection, the presence of any particular object was justified, a priori, by its rarity. It was a rarity that might be purely contingent (when the item in question was one of the last surviving parts of a series, for instance); or it might concern its origins, whether in time (as with relics) or in space (as with ethnographic objects); or it might derive from its exceptional workmanship (as with pieces of finely worked gold, turned ivory and the like)" (MAURIÉS, 2011, p. 73).

[7] O sentido social da liberdade: "Duas espécies bem diferentes de possuidores de mercadorias têm de confrontar-se e entrar em contato: de um lado, o proprietário de dinheiro, de meios de produção e de meios de subsistência, empenhado em aumentar a soma de valores que possui, comprando a força de trabalho alheia; e, do outro, os trabalhadores livres, vendedores da própria força de trabalho e, portanto, de trabalho. Trabalhadores livres em dois sentidos, porque não são parte direta dos meios de produção, como os escravos e servos, e porque não são donos dos meios de produção, como o camponês autônomo, estando assim livres e desembaraçados deles" (MARX, 2008b, p. 828).

[8] Assim Marx expõe sobre esse tema: "Porque o próprio tempo de trabalho admite diferenças puramente quantitativas, é preciso que o objeto que terá de ser sua encarnação específica seja capaz de representar diferenças puramente quantitativas, pressupondo a identidade, a homogeneidade da qualidade" (2008a, p. 194). E também: "Inúteis no processo imediato de produção, não são indispensáveis como meios de existência, como objetos de consumo [...] Seu valor de uso individual não está em luta com sua função econômica. Doutro lado, o ouro e a prata não são, economicamente, objetos negativamente supérfluos, isto é, não indispensáveis, pois suas qualidades estéticas fazem deles a matéria natural do luxo, do adorno, da suntuosidade, das necessidades dos dias de gala, em síntese, a forma positiva do supérfluo e da riqueza" (2008a, p.195).

[9] Ver Ter e Manter de Phillip Blom. Sobre a relação entre individualismo e posse ver Ter ou Ser? de Erich Fromm.

[10] It was this exceptional quality that justified the admission of the object into the collection, and which in dialetic fashion vindicated the existence of the latter, newly validated as it was with each fresh acquisition. A certain school of psychological thought recognizes in this craving for the unique the basic impulse that drives all collectors: the need to seee reflected in the objects of their collections an exhilarating, narcissistic projection of their own self-image.

This quest for rarity among curiosities had the effect of escalating the degree of singularity required of items in ordinary collections: hence-forth only the unique would suffice, the idiosyn-

cratic pushed to the point of incongruity. Aberrations and freaks were now eagerly sought in each of the two kingdoms into which creation was divided: naturalia and artificialia (MAURIÉS, 2011, p. 73).

[11] Não se pode, contudo, compreender o processo de abertura pública dos primeiros museus modernos nos termos estritos do universalismo iluminista, que, em última análise, jamais se realizou de forma plena no capitalismo. Conforme Poulot, "a abertura de coleções – rágias, nobiliárquicas ou burguesas –, obedecendo a determinados critérios, e não somente ao capricho do proprietário, inaugurou a época dos museus modernos. Seu público, além do microcosmo dos íntimos e dos benefeciários de algum privilégio, compreende os especialistas dos artefatos que estão reunidos nesse espaço – seus fabricantes ou seus intérpretes –, os alunos destes últimos, enfim, uma aristocracia de turistas" (2013, p. 61).

[12] The founding collections, wich Elias Ashmole had promise by gift to the University of Oxford in 1677, and which were supplemented in his bequest of 1692, consisted predominantly of those 'rarieties' that the royal gardeners, the Tradescants, John I and John II had accumulated in the first half of the seventeenth century. For that collection, Ashmole and Dr Wharton had compiled the first museum catalogue to appear in Britain, the Musaeum Tradescantium, published in 1656. In 659, three years before his death, John Tradescant II made the collection over to Ashmole by deed of gift. The former, with no surviving male heir, had been concerned, but uncertain, about the future of the family collections; one of his ideas had been that it might go to Oxford or Cambridge. Ashmole had become a member of Brasenose while in Oxford during the Civil War, and it was to Oxford that the collections came (PIPER, 1995, p. 05).

[13] Ver Lara (2006, p. 47).

[14] Dr. Robert Plot foi um naturalista e químico britânico (nota da tradutora Maria Eugênia Andrade).

[15] É recordando Gramsci que Althusser fala: "[Para Gramsci], a distinção entre o público e o privado é uma distinção interior ao direito burguês, e válida nos domínios (subordinados) em que o direito burguês exerce a sua 'autoridade'. O domínio do Estado lhe escapa, por estar 'além do Direito': o Estado, que é o Estado da classe dominante, não é público nem privado; ao contrário, é a condição para qualquer distinção entre o público e o privado" (ALTHUSSER, 2010, p. 115).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHUSSER, Louis. Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado. In: ZIZEK, Slavoj. **Um mapa da Ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

ARRUDA, José Jobson Andrade. **A Grande Revolução Inglesa** 1640-1780. São Paulo: FFLCH-USP;

HUCITEC, 1996.

ARRUDA, José Jobson Andrade. **A Revolução Inglesa**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BLOOM, Philip. **Ter e manter**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

DAUBENTON; DIDEROT, D. Musée (Verbete). **Encyclopédie**. Traduzido por: Maria E. G. de Andrade. Disponível em: <<http://goo.gl/lC9hz1>>. Acesso em: 26 mai 2014.

DOBB, Maurice. **A Evolução do Capitalismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

ENGELS, Friedrich. **Do Socialismo utópico ao Socialismo científico**. São Paulo: Global, 1980.

FINDLEN, Paula. **Possessing Nature**: museums, collectings, and scientific culture in early modern Italy. California: UCLA, 1994.

FROMM, Erich. **Ter ou Ser?** Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

HUBERMAN, Leo. **História da Riqueza do Homem**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LARA, Durval. **Museu**: de espelho do mundo a espaço relacional (Dissertação de Mestrado). São Paulo: ECA-USP, 2006.

MACPHERSON, C. B. **A teoria política do individualismo possessivo de Hobbes até Locke**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. São Paulo: Expressão Popular, 2008a.

MARX, Karl. **O Capital**: Crítica da Economia Política (Livro 1, Vol. 2). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008b.

MAURIÉS, Patrick. **Cabinets of Curiosities**. London: Thames & Hudson, 2011.

MOUSNIER, Roland. **Os séculos XVI e XVII:** os progressos da civilização européia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

PIPER, David. **Treasures of the Ashmolean Museum**: an illustrated souvenir of the collections. Oxford: Ashmolean Museum, 1995.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: **Enciclopédia Einaudi** Volume 1 Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1997.

POULOT, Dominique. **Museu e Museologia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

RIMA, Ingrid Hahne. **História do pensamento econômico**. São Paulo: Atlas, 1977.

SUANO, Marlene. **O que é Museu**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

O COMPROMISSO COM A EDUCAÇÃO PÚBLICA POR MEIO DO CULTO DA SAUDADE: INVESTIGANDO O CARÁTER EDUCATIVO DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

Ana Carolina Gelmini de Faria
carolina.gelmini@ufrgs.br

A investigação centra-se no caráter educativo do Museu Histórico Nacional, primeira metade do século XX, se vinculando aos estudos da História da Educação, História Cultural e História dos Museus. Por meio da análise de textos - como documentos oficiais; matérias de jornais; e publicações - conclui que o caráter educativo do Museu era intenso, diverso e complexo, correspondendo à intencionalidade do intelectual que a dirigia e dos profissionais que lá trabalhavam, formulando representações e práticas que potencializaram o culto ao passado por meio dos objetos eleitos como aptos a construírem uma narrativa de glórias e heróis, destacando os museus históricos enquanto espaços de instrução do Estado em favor da adoração da pátria, uma das diversas possibilidades de se refletir sobre a História do Brasil.

Palavras-chave: História dos Museus, História da Educação, Educação em Museus, Museu Histórico Nacional, Culto da Saudade.

APROXIMANDO-SE DO OBJETO DE ESTUDO

O recorte temático apresentado no trabalho proposto, *O COMPROMISSO COM A EDUCAÇÃO PÚBLICA POR MEIO DO CULTO DA SAUDADE: investigando o caráter educativo do museu histórico nacional*, faz parte de um projeto de pesquisa que resultou na dissertação intitulada *O caráter educativo do Museu Histórico Nacional: O Curso de Museus e a construção de uma matriz intelectual para os museus brasileiros (Rio de Janeiro, 1922-1958),* defendida no ano de 2013 no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGEdu/ UFRGS)[1] .

A dissertação tem por uma de suas premissas que o Museu Histórico Nacional, localizado na antiga capital do Brasil, Rio de Janeiro, ao implementar projetos de curta, média e longa duração - como o Curso de Museus em 1932 - passou a constituir uma matriz intelectual para os museus brasileiros, propulsora de um conhecimento próprio para o campo dos museus. Assim, ao percorrer um itinerário de pesquisa centrado na História da Educação, percebe-se que desde sua fundação o Museu Histórico Nacional tinha uma dimensão educativa a cumprir, ampliando a cada década seus serviços e impacto cultural.

No recorte do presente trabalho será apresentado, em especial, informações obtidas entre as décadas de 1940 e 1950. O principal motivo é a publicação dos Anais do Museu Histórico Nacional, importante fonte de pesquisa para a investigação, uma vez que o corpo funcional da instituição era convidado a escrever e publicar no periódico sobre as principais ações que ocorriam no Museu.

A história dos museus brasileiros ainda possui diversas lacunas a serem investigadas, sob diferentes prismas que contribuirão para evocar a complexidade da gestão do patrimônio cultural. Nesta perspectiva, entre os novos horizontes que se ampliam, a interface entre a História da Educação e a História Cultural tem muito a contribuir na reflexão sobre as práticas educativas promovidas nos museus brasileiros, enfoque até então pouco aprofundado nas investigações destas

áreas, bem como pela própria Museologia. Possamai ressalta (2012, p.117):

> *Pensar que a história da educação tem uma interface com a história implica pensar que o patrimônio da história da educação é uma construção histórica e social e não um conjunto determinado de bens culturais naturalizados como patrimônio de uma coletividade. Nesse sentido, à história da educação caberia propor problemáticas a esses bens culturais na perspectiva do conhecimento histórico.*

Uma proposta foi colocada energicamente como o propósito do Museu Histórico Nacional: ser um retrato do Brasil. No período estudado foi possível perceber a dimensão educativa da instituição nas práticas voltadas para estimular o público a se relacionar com o passado, construindo sólidas representações. Como Chartier (2011, p.16) analisa "as representações possuem uma energia própria, e tentam convencer que o mundo, a sociedade ou o passado é exatamente o que elas dizem que é". Portanto, das práticas museográficas surgiram algumas ações bem delineadas sobre seu potencial didático que, ao serem postas em execução, criaram representações do museu que o reforçaram enquanto espaço de aprendizagem.

ESCOLA DE PATRIOTISMO: APONTAMENTOS SOBRE A DIMENSÃO EDUCATIVA DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

O caráter educativo do Museu Histórico Nacional sempre foi pontuado como uma das justificativas de sua existência. Diretor e equipe da instituição declaravam constantemente este viés como o valor do trabalho cotidiano, dos projetos desenvolvidos, da contribuição da instituição para o público visitante, compreendendo o museu enquanto profusão de civismo. O decreto de criação nº15.596 de 02 de Agosto de 1922[2] ressaltou esse compromisso educativo:

> *[...] será da maior conveniência para o estudo da História da Pátria reunir objetos a ela relativos que se encontram nos estabelecimentos oficiais e concentrá-los em museu, que os conserve, classifique e exponha ao público e, enriquecido com os obtidos por compra ou doação ou por legado, contribua, como escola de patriotismo, para o culto do nosso passado. (BRASIL, 1946, p.3).*

No contexto dos grandes eventos ocorridos em 1922 em razão do Centenário da Independência, o desejo de se criar um espaço fixo destinado à história do Brasil, somado aos discursos de intelectuais, neste caso em especial o de Barroso, deram origem ao Museu Histórico Nacional. Para Abreu (1996), o presidente Epitácio Pessoa ter nomeado Gustavo Barroso para dirigir este museu era expressão de um ritual de honrarias e privilégios estabelecido entre Estado e intelectuais e, neste caso, acima de tudo, entre intelectuais com as mesmas origens.

O então primeiro diretor do Museu Histórico Nacional dedicou grande parte de sua vida a esta instituição que, além de preservar as relíquias do passado poderia, aos olhos do intelectual,

ser também sua imortalidade. É possível aproximar a trajetória de Gustavo Barroso no campo dos museus com o conceito de *poética da história* de Stephen Bann (1994), ao observar que o intelectual almejou construir uma determinada conscientização histórica evocada na proposta de cultuar a saudade. Para isso, baseou-se na prática antiquária, buscando autênticas relíquias de eventos e personagens que representassem valores e tradições: "[...] um museu é uma evocação do passado que dá a sensação de épocas vividas ou civilizações que desapareceram. Dele se evola uma revoada de sonhos e fantasias, de sentimentos que dilatam a alma e a emocionam" (BARROSO, 1951, p.66).

O Museu Histórico Nacional, no período investigado, teve como evidência a característica que a pesquisadora Myrian Sepúlveda dos Santos atribui de *museu-memória*, compreendendo um discurso valorizador da continuidade entre passado e presente, abnegando o tempo que se projeta ao futuro. Assim, os objetos eram compreendidos mais que exemplos, ao entrar no museu passavam a ser considerados as amostras do passado capazes de refletir um simbolismo para além da materialidade. Segundo Santos, a validação desta construção era coletiva: "Esta memória dos objetos é resultado não só do discurso dos diretores e amigos do museu, como da própria sociedade que o aceita" (2006, p.48).

Myrian Sepúlveda dos Santos (2006, p.34) ressalta que o museu idealizado por Barroso não tinha por objetivo representar um Brasil dinâmico, projeto que diversas frentes buscavam apresentar; sua proposta estava situada dentro de uma "linha nacionalista e militarista típica dos museus europeus da década de 1920". O Museu Histórico Nacional para o seu primeiro diretor não tinha por missão fundamentar novas construções de Nação, ao contrário, a singularidade da instituição se fortalecia por evocar um passado já existente, e neste, cultuar suas autenticidades.

Segundo Oliveira (2003) Gustavo Barroso desenvolveu no *Culto da Saudade* um mote pela construção da memória nacional, baseada na valorização emotiva, construindo uma "alma da pátria" que pudesse ser sentida e revivida pela evocação do passado. Esta proposta se pautava em uma sensibilidade e prática antiquária, atribuindo aos objetos valor de autenticidade e de representação enquanto vestígios, operação que este desenvolvia desde a infância pelo seu espírito colecionista - garimpando objetos da própria casa. Magalhães (2004) analisa como os objetos se tornaram elementos-chave para a consolidação desta expressão:

> *O Culto da saudade deveria ser um ritual sagrado e oficializado, no qual os cidadãos reverenciariam os heróis nacionais, a exemplo da devoção dos fiéis católicos aos santos. As relíquias, neste ritual, assumem papel semióforo fundamental. Por terem entrado em contato com algum vulto ilustre ou estado em "grandes acontecimentos", recebiam uma aura de sacralidade, que ligava os vivos aos mortos pela afetividade. Nessa relação com o passado não havia lugar para a razão ou a crítica, pois as emoções deveriam inundar essa experiência de se conhecer o que não mais existia. (MAGALHÃES, 2004, p.29).*

O Museu Histórico Nacional, segundo Pereira (2010), se enquadra na perspectiva da di-

mensão educacional cívica, tornando-se um espaço a serviço dos ideais de progresso e civilidade. A compreensão dos funcionários do Museu enquanto lição prática de história nacional promovia uma educação "visando principalmente à formação da consciência patriótica" (ABREU, 1996, p.182). A pesquisadora visitante do museu Ângela Telles reforça esta análise:

> *A atuação do museu não se restringia ao papel de agência informal de educação pública. A repartição chega a reivindicar o papel de verdadeira assessoria, no que concerne ao uso cívico-pedagógico dos símbolos históricos. [...] O Museu Histórico Nacional, neste momento, cumpre a função de guardião e difusor da memória nacional que, no Império o Museu Nacional e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro tinham desempenhado. [...] Os servidores do Museu Histórico Nacional parecem, decididamente, preocupados em marcar o lugar da instituição como agência educativa, mas sem pretender abdicar do papel de difusores dos valores cívicos ligados à Nação. (TELLES, 1997, p.199-200).*

Investindo no reconhecimento do potencial do Museu Histórico Nacional e de seu caráter educativo, Gustavo Barroso inicia uma campanha no relatório anual de 1935: reconhecer e intitular a instituição como a *Casa do Brasil*, argumentando que "na sua estática - como o único museu histórico federal - e na sua dinâmica - como estabelecimento universitário de aperfeiçoamento dos estudos conexos com a história nacional - a esta Repartição cabe de direito o nome da Casa do Brasil" (BRASIL, 1936, p.10). Apropriando-se deste conceito em discursos e publicações, Barroso constrói uma aura em torno da potencialidade do Museu Histórico Nacional, apropriada pela imprensa da época:

> *Os curiosos passam ao largo do Museu Histórico Nacional*
>
> *Museu Histórico não é lugar para curiosos. É casa de pesquisadores e pessoas que desejam aprender. A função principal de um Museu não é a de satisfazer à curiosidade pública. Mas a de ensinar alguma coisa às pessoas que o visitam.*
>
> *Suas atribuições estão longe de se resumirem na exposição de mostruário de objetos históricos. O trabalho de pesquisa está em plano superior. A curiosidade, pura e simples, vai desaparecendo das salas dos Museus Históricos.*
>
> *O escritor Gustavo Barroso, diretor do Museu Histórico Nacional, defende este conceito. E diz mais: "Se a instituição que dirijo fosse apenas um conjunto de mostruários e exposições, ele não estaria dentro de suas reais finalidades. O objetivo do museu é muito profundo". (OS CURIOSOS, 1956, [snt]).*

Uma importante fonte de investigação do caráter educativo do Museu Histórico Nacional são artigos publicados nos volumes de seu Anais. Desde sua fundação, foi previsto em regulamento a

publicação dos Anais do Museu Histórico Nacional, sendo este um espaço para os próprios funcionários - que eram denominados como conservadores de museus - realizarem trabalhos sobre suas dinâmicas museográficas[3] . É interessante observar que o desejo por uma publicação científica própria era notoriamente justificado: instituições como o Museu Nacional, o Museu Paulista, o Museu Paraense Emílio Goeldi já tinham uma sistematização de periódicos que os inseriam nas discussões e contribuições na construção de conhecimento em perspectiva internacional, tornando-se espaços culturais de referência no Brasil para os pesquisadores nacionais e estrangeiros (LOPES, 1997).

A FORMAÇÃO DA CONSCIÊNCIA PATRIÓTICA: AS PUBLICAÇÕES NOS ANAIS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL SOBRE A FUNÇÃO EDUCATIVA DO MUSEU

Embora previsto desde 1922, o primeiro volume dos Anais do Museu Histórico Nacional só foi lançado em 1941, sendo relativo ao ano de 1940. Cabe ressaltar que a consolidação do Museu Histórico Nacional, bem como os debates e experiências cada vez mais especializados para o âmbito do museu, somado a episódios históricos e novas tecnologias[4], aprimoravam debates, percepções e atendimentos com viés educativo. Através dos artigos publicados nos Anais entre as décadas de 1940 e 1950 três profissionais da equipe se destacam em reflexões sobre a relação museu e educação: Nair Moraes de Carvalho, Sigrid Porto de Barros e Dulce Cardozo Ludolf.

Nair Moraes de Carvalho teve sua trajetória na instituição intimamente ligada à temática da Educação: em 1935 iniciou no Curso de Museus, formando-se em 1936. Em 1937, foi nomeada interinamente para o cargo de Conservadora do Museu Histórico Nacional. Em 1944, tornou-se a primeira coordenadora do Curso de Museus, função que exerceu por 23 anos (SÁ; SIQUEIRA, 2007).

Em um dos volumes dos Anais do Museu Histórico Nacional - mais precisamente o volume VIII publicado em 1957 (atribuído ao ano de 1947) - Nair de Moraes Carvalho escreveu o artigo intitulado *Papel Educativo do Museu Histórico Nacional* (CARVALHO, 1957). A proposta da autora era analisar o papel da educação nos museus, se apropriando das referências mais recentes para a área, ações segundo ela já postas em exercício no Museu Histórico Nacional desde sua fundação, em 1922. Para esta proposta, a autora dialoga com a publicação "Musées et Jeunesse" (1952), do Conselho Internacional de Museus, composto por estudos de Germanine Cart (Museu do Louvre), Molly Harrison (Museu Geffrye de Londres) e Charles Russel (Museu de História Natural de Nova Iorque), prefaciados por Henri Fould e Georges-Henri Rivierè.

Fundamentando-se no preâmbulo escrito por Henri Fould, a autora afirma que o método de ensino a ser utilizado nos museus deve ser o mais familiar e o menos formal ou acadêmico possível, sendo condenáveis visitas escolares de grandes turmas, propondo como ideal a formação de grupos de 15 alunos para um conservador. A visita deveria causar a impressão de que o museu é um lugar especial, maravilhoso, despertando o interesse do retorno (CARVALHO, 1957).

A partir das referências de profissionais de museus da Europa, Inglaterra e América, Nair de Moraes Carvalho apresentou na publicação algumas atividades educativas, ressaltando três possibilidades de idas escolares: *dirigidas*, com uma programação prévia estabelecida pelos conservadores de museus; *livres*, realizadas com as indicações dos próprios professores; ou *combinadas*, dividida em dois momentos: uma visita dirigida para todo o grupo escolar e formação de subgrupos para estudos pontuais, posteriormente analisando os resultados de forma colaborativa. Segundo a autora, esta diversidade de visitas era também encontrada no Museu Histórico Nacional (CARVALHO, 1957).

Ao encerrar o artigo a autora analisa que desde sua fundação o Museu Histórico Nacional revelou seu caráter educativo, refletindo-se em inúmeras visitas realizadas pelo público para conhecer e aprender na Casa do Brasil. Adaptando-se e ultrapassando os diversos obstáculos resultantes de escassez de recursos, a instituição contribuiu não só para a educação in loco, mas também na defesa das relíquias esquecidas de todo o País através de suas iniciativas de ampla repercussão, como a Inspetoria de Monumentos Nacionais e o Curso de Museus, projetos que semearam, nas suas palavras, a *irradiação cultural* a partir do bem cultural, contribuindo para a formação da consciência patriótica.

Sigrid Porto de Barros iniciou em 1947 o Curso de Museus, formando-se em 1949. Principiando seus trabalhos no Museu Histórico Nacional em 1953, Sigrid Porto de Barros foi uma das funcionárias que atuou de forma mais expressiva com o público, sendo recorrente sua citação nos relatórios anuais quando eram descritos o fluxo de visitação e atendimento; um dos desdobramentos desta iniciativa é sua indicação para ser chefe da Seção de Pesquisa e Assistência Pedagógico-Museográfica da Divisão de Atividades Educacionais e Culturais do Museu Histórico Nacional em 1977 (SÁ; SIQUEIRA, 2007).

Um dos artigos publicados nos Anais que demonstra sua aproximação com a Educação foi o trabalho intitulado *O Museu e a Criança*, de 1958 (atribuído ao ano de 1948). Segundo a autora, "os objetos das coleções deverão ser os elementos que darão vida e concretização aos fatos narrados em aula, e os alunos, passo a passo, viverão o passado, nas salas que percorrerem" (BARROS, 1958, p.49).

No início do artigo, Barros evidencia um importante dado para a compreensão de todo o pensamento das práticas educativas realizadas no Museu Histórico Nacional na primeira metade do século XX: a autora enfatiza que, se antes os museus eram somente órgãos de preservação e pesquisa, no momento estes passaram a se articular com a Pedagogia, sendo um dos melhores meios usados pela Escola Ativa[5] (BARROS, 1958).

Para os conservadores do museu que trabalhavam com visitas escolares, o Museu Histórico Nacional e os demais desta tipologia favoreciam significantemente o ensino de História, estimu-

lando a percepção de que o presente é consequência do passado, sendo importante aguçar nos alunos a investigação e análise crítica dos fatos históricos. Mas, segundo Sigrid Porto de Barros, para este processo de produção de conhecimento ter sucesso, as crianças precisavam ter contato com somente o que necessitavam ver, sendo fundamental um prévio diálogo entre professor e o conservador que conduziria a visitação.

Na parceria entre conservadores e professores o grande objetivo era estimular os estudantes a "ouvir, observar, discutir, experimentar e comprovar" (BARROS, 1958, p.72), sendo este visitante orientado para se sentir seguro e, consequentemente, um multiplicador, passando a orientar futuras visitas com amigos e a família. O público escolar possui curiosidade, espontaneidade, desinibição e, para potencializar esta energia no ensino escolar o museu foi apontado como um instrumento capaz de despertar interesses e sensibilizar o gosto pela história.

No volume XIII dos Anais do Museu Histórico Nacional, publicado em 1964, mas referente ao ano de 1952 - período que o volume deveria ter sido impresso, Sigrid Pôrto de Barros publicou o artigo *A mensagem cultural dos museus*. Nesse texto é interessante observar a preocupação da autora em mostrar o museu e o seu acervo em um contexto em que o cotidiano é mais acelerado, há novos meios de comunicação, as pessoas são mais exigentes. Segundo ela, o museu passa a ter como competência "não só promover sua preservação, mas utilizá-las em caráter cultural" (BARROS, 1964, p.219). Assim, a autora valoriza o potencial do museu para as visitas, em especial as escolares, através de seu emprego enquanto método visual, que através da História da Pátria seria um grande auxílio da Escola Ativa, propagando a formação da consciência patriótica de seus visitantes.

Ainda no volume XIII dos Anais do museu, outro trabalho também chama atenção ao tema abordado. Intitulado *Nova Diretriz para o Museu*, o artigo de Dulce Cardozo Ludolf - matriculada no Curso de Museu em 1940 e formada em 1941, tornando-se funcionária da instituição em 1942 -, valoriza em sua análise o museu enquanto centro de pesquisas e espaço de interesse, esclarecimento e instrução para os visitantes, potencializando a capacidade educacional dos acervos. Nesta perspectiva a divulgação se torna um importante meio para o conhecimento do acervo e das suas atividades, valorizando instrumentos que divulgam as ações dos museus, tais como publicações, cursos, aulas, sessões cinematográficas e, em especial, as exposições:

> *O público passa a ter uma importância maior para os pesquisadores, e é com o intuito de interessá-los e esclarecê-los que eles se movimentam criando ambientes ao mesmo tempo atraentes e instrutivos e organizando palestras, conferências, visitas explicadas às suas várias galerias, etc. Esse trabalho denominado pesquisa educacional, estabelece os moldes em que devem ser organizadas as exposições, bem como os métodos mais incisivos de apresentação dos objetos. (LUDOLF, 1964, p.193-194).*

Ao analisar os diversos projetos realizados pelo Museu Histórico Nacional é possível observar que todas as ações promovidas eram alicerçadas por uma equipe comprometida com a educação cívica e a potencialidade do sentimento patriótico. O incentivo por parte do corpo funcional não poderia ser diferente: sua formação era oriunda da própria formação do Curso de Museus do Museu Histórico Nacional, capacitando profissionais compromissados com os preceitos da instituição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma simples frase, de menos de duas linhas, Gustavo Barroso - idealizador e diretor do Museu Histórico Nacional de 1922-1930 e 1932-1959 - resumiu o papel idealizado pela instituição desde sua origem: "E assim revivemos e assim sentimos e aprendemos melhor a querer ainda mais o Brasil" (BRASIL, 1944[?], p.9). Os estudos da trajetória dos museus e atividades museais a partir dos conceitos que alicerçam a História Cultural e História da Educação permitem voltar à atenção para a construção e transmissão de significados culturais capazes de afirmarem identidades e discursos através de sua profunda relação com o social, prática consolidada e validada ao longo do tempo pelas instituições museológicas.

Estudar a história dos museus a partir da perspectiva da Educação evidencia um rico material sobre a trajetória dos museus a ser revisitado e/ou descoberto. Investigar as exposições de longa e curta duração, os guias e catálogos, as publicações, os eventos de caráter comemorativo, os cursos realizados e as relações da instituição com o visitante sob a perspectiva da História da Educação é um desafio posto e que necessita de atenção.

NOTAS

[1] A dissertação foi defendida na linha de pesquisa História, Memória e Educação, sob orientação da professora Drª. Zita Rosane Possamai.

[2] Um dos acessos ao decreto de criação nº 15.596 de 02 de Agosto de 1922 é pela publicação intitulada Legislação, uma compilação de documentos referentes à instituição publicada em 1946 pelo Ministério da Educação e Saúde.

[3] A ação museográfica abrange tarefas básicas de um museu, compreendendo as atividades de coleta, conservação, investigação, interpretação e exibição dos objetos em salvaguarda na instituição (NOBLE,1970, apud MENSCH, 1992).

[4] A Segunda Guerra Mundial e as novas tecnologias, como o cinema e a televisão, problematizaram a disseminação da informação, e os profissionais de museus também traziam estas temáticas para o debate. Em artigo intitulado A mensagem cultural dos museus Sigrid Porto de Barros, funcionária do Museu Histórico Nacional, analisa: "Os anos que se seguiram à segunda Grande Guerra Mundial, revelaram um mundo perplexo, diante das rápidas transformações de

ordem social e política; de um vertiginoso progresso da técnica, do aproveitamento e exploração de novas formas de energia. [...] Como poderão sobreviver, culturalmente, os museus numa era atômico-espacial, se continuarem a enfileirar suas coleções como raridades valiosas, num puro espírito de Casa das Maravilhas? (BARROS, 1964, p.218-219) [atribuído ao ano de 1952].

[5] Segundo Clarice Nunes (1998), ao estudar as propostas da Escola Nova, em especial no Brasil, percebe-se que a perspectiva deste movimento constituiu-se, sobretudo, numa "estratégia política de secularização da cultura, [...] desvendando-lhe novas funções e finalidades na formulação de representações e práticas reestudadas" (NUNES, 1998, doc. eletr.), sendo um desses desdobramentos o alargamento da concepção de linguagem escolar, propondo uma construção de produção de significados para além do domínio oral e escrito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. A Fabricação do Imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco; Lapa, 1996. 255p.

BANN, Stephen. Introdução: As invenções da história. In: ____. As invenções da história – ensaios sobre a representação do passado. São Paulo: UNESP, 1994. 292p.

BARROS, Sigrid Pôrto. A mensagem cultural do Museu. Anais do Museu Histórico Nacional, vol. XIII. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1964. p.216-228. [? 1952].

_____. O Museu e a Criança. Anais do Museu Histórico Nacional, vol. IX. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1958. p.46-73. [? 1948].

BARROSO, Gustavo. Introdução à Técnica de Museus. vol.01, 2.ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/ Gráfica Olímpica, 1951. 350p.

BRASIL. Ministério da Educação e Saúde. Museu Histórico Nacional. Legislação. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/ Serviço de Documentação, 1946. 83p. [folheto nº46].

_____. Ministério da Educação e Saúde. Museu Histórico Nacional. Relatório Anual do Museu Histórico Nacional - 1936. Museu Histórico Nacional, 1937. 21p. [Arquivo Permanente].

_____. Ministério da Educação e Saúde. Museu Histórico Nacional. Relatório com Dados Informativos das Atividades do Museu Histórico Nacional no período de 1930 a 1944. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1944[?]. 09p. [Arquivo Permanente].

CARVALHO, Nair de Moraes. Papel Educativo do Museu Histórico Nacional. Anais do Museu Histórico Nacional, vol.VIII. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1957. p.18-30. [Volume atribuído ao ano 1947].

CHARTIER, Roger. Defesa e Ilustração da noção de representação. Fronteiras, Dourados, MS, v.13, n.24, Jul/Dez, 2011. p.15-29.

LOPES, Maria Margaret. O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX. São Paulo: Editora HUCITEC, 1997. 369p.
LUDOLF, Dulce Cardozo. Nova Diretriz para o Museu. Anais do Museu Histórico Nacional, vol. XIII. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1964. p.189-200. [Volume atribuído ao ano 1952].
MAGALHÃES, Aline Montenegro. Colecionando relíquias... um estudo sobre a Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934-1937), 2004. 152p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.
MENSCH, Peter van. Trad. Tereza Scheiner. Modelos conceituais de museus (e suas relações com o patrimônio natural e cultural). Boletim do ICOFOM-LAM. Buenos Aires - Rio de Janeiro: n. 4/5, Agosto de 1992. 10p.
NUNES, Clarice. Historiografia comparada da escola nova: algumas questões. Revista da Faculdade de Educação, vol.24, n.1, São Paulo, Jan./Jun. 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/. Acesso em: jun/2011.
OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos de. O conservadorismo a serviço da memória: Tradição, museu e patrimônio no pensamento de Gustavo Barroso, 2003. 119p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2003.
OS CURIOSOS passam ao largo do Museu Histórico Nacional. Jornal Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, 09 de Março de 1956.
PEREIRA, Marcelle Regina Nogueira. Educação Museal: entre dimensões e funções educativas: a trajetória da 5ª Seção de Assistência ao Ensino de História Natural do Museu Nacional, 2010. 180p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e do Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST, Rio de Janeiro, 2010.
POSSAMAI, Zita Rosane. Patrimônio e História da Educação: aproximações e possibilidades de pesquisa. Revista História da Educação, v. 16, n. 36, Jan/Abr. 2012. p. 110-120.
SÁ, Ivan Coelho; SIQUEIRA, Graciele Karine. Curso de Museus - MHN, 1932-1978: alunos, graduandos e atuação profissional. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Escola de Museologia, 2007. 258p.
SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. A escrita do passado em museus históricos. Rio de Janeiro: Garamont/ MinC/ DEMU, 2006. 142p.
TELLES, Angela Cunha da Motta. Mostrar, estudar, celebrar – apontamentos sobre a história das atividades educativas no Museu Histórico Nacional, 1922-1968. Anais do Museu Histórico Nacional, vol. XXIX. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Museu Histórico Nacional, 1997. p.187-210.

O MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA E A EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS (PORTUGAL, 1940): RELAÇÕES ENTRE MUSEUS E GRANDES EXPOSIÇÕES

Marlise Maria Giovanaz
mgiovanaz@gmail.com / marlise.giovanaz@ufrgs.br

O texto apresenta uma reflexão sobre o papel desempenhado por determinadas instituições museológicas em grandes eventos expositivos. Parte de uma reflexão teórica que sustente a relação entre museus e grandes exposições procurando situar o debate no âmbito da Museologia. Reflete sobre o caso específico do Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa e sua relação com o evento da Exposição do Mundo Português, ocorrida no ano de 1940. Procura perceber de que forma o Museu abordado produziu e reproduziu a imagens sobre a identidade portuguesa, sobre o passado e o futuro da nação, colaborando desta forma na produção de representações sobre a tradição, a arte e a história do país.

Palavras Chave: Identidade Cultural, Museologia,
Exposições Universais, Representação.

As Exposições Universais e outros grandes eventos expositivos tem sido objeto de reflexão por diversos campos das ciências humanas e sociais pela sua força na produção de representações culturais e pelos impactos produzidos nas sociedades onde se realizaram. O campo da Museologia oferece instrumentos teóricos e metodológicos para pensarmos estes eventos e sua relação com as instituições museológicas. Este trabalho se propõe a pensar sobre o papel desempenhado pelo Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), instituição localizada na cidade de Lisboa, dedicada à preservação, conservação e exposição das artes portuguesas, na realização do grande evento de homenagem e comemoração da identidade portuguesa, ocorrido em Portugal no ano de 1940, a Exposição do Mundo Português.

O trabalho aqui apresentado é parte da tese de doutoramento em desenvolvimento junto ao departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio, da Universidade do Porto, cuja temática é compreender as práticas e representações que circularam entre Museus e grandes exposições a partir do estudo de dois eventos, a Exposição do Mundo Português e a Exposição do Centenário Farroupilha, ocorrida em Porto Alegre em 1945.

O campo contextual e teórico para abordar o tema das grandes exposições e seu ideário de criação perpassa o período chamado de Modernidade, âmbito científico e cultural já amplamente refletido e questionado por diversos campos das ciências sociais. Para este trabalho optou-se por refletir este conceito a partir de Appadurai (2001), que parte do pressuposto de que a modernidade faz parte das teorias filosóficas que se apresentam como universais, porém sempre foi parcial e localizada, tendo como instrumento fundamental o trabalho de imaginação[1] , que recebeu o suporte dos meios de comunicação modernos. Para o autor, foi no desenvolvimento deste trabalho de imaginação que se produziu o conceito de arte, as narrativas históricas e literárias, os nacionalismos, as identidades, os mitos e lendas modernos, e que a partir destes instrumentos as so-

ciedades modernas elaboraram seus conceitos de convivência social fundamentados em imagens.

Appadurai argumenta que uma das características mais importantes da modernidade foi o destaque atribuído à cultura visual, e neste aspecto os museus foram um dos seus principais parceiros, junto com o cinema, o turismo e o comércio. Esta primazia da cultura visual fez com que a representação fosse muitas vezes vista como superior ou mais importante do que o real, criando uma "cultura do olhar"[2] e uma estetização visual que se transformou em marca da modernidade.

É preciso refletir sobre a questão do uso e da circulação da imagem e seu papel na modernidade; visto que a imagem consolidou-se como um elemento norteador e estimulador de ações. Na modernidade tornaram-se fundamentais o entretenimento, a cenografia, a teatralização, a ideia das imagens em movimento (trem e cinema) e os novos padrões de exposição nos museus. Como ápice deste movimento, podemos apontar as Exposições Universais, que estabeleceram o elo entre indústria, mercado, museu e cultura, ao criar a própria ideia de entretenimento de massas e criar padrões estéticos. Estes eventos podem ser considerados verdadeiros criadores de sonhos e de possibilidades futuras.

O conceito de representação aqui utilizado origina-se da reflexão da História Cultural e das Ciências Socias[3] , e baseia-se no pressuposto da relação entre uma imagem presente com um objeto ou algo ausente. Morales Moreno[4] aponta que o conceito de representação tem passado ao largo do campo de reflexão da Museologia contemporânea, que pouco tem se dedicado ao estudo da problemática da narrativa e das práticas de interpretação. O olhar fragmentado a partir dos objetos ou bens culturais das coleções museológicas tem como principal referente a historiografia, quando não a lenda ou a tradição. A partir destes referentes o discurso museológico costura as tramas e estabelece conexões, produz, portanto sentido a seus objetos dispersos. Ao introduzir o conceito de representação no campo museológico, segundo Moreno, poder-se-ia produzir um conhecimento mais crítico sobre o passado, sobre os objetos e sobre o próprio espaço do museu, e quebrar assim o simples efeito de presentificação, que ainda se faz presente principalmente nos museus históricos.

A partir do século XVI os museus europeus começam a apresentar-se paulatinamente como lugares de guarda de coleções e locais de acessibilidade e de sociabilidade, locais que Bennett indica como forjados para fortalecer a sociabilidade cívica (BENNET, 1998, p.346). Com o advento do Iluminismo no século XVIII os Museus também sofrem o impacto deste pensamento e novamente passam por transformações, pois a partir de então o conhecimento vai impor-se ao objeto e a própria exposição. A ideia de que a simples visão dos bens culturais expostos seria o suficiente para satisfazer a curiosidade do visitante é sobreposta pela ideia de que os Museus deveriam ser instituições científicas, com a tarefa de ensinar, clarificar e transmitir o conhecimento produzido a partir dos objetos. Para Macdonald (2006, p.4) o Museu transformou-se, depois do século XX,

também em um lugar de reconhecimento da identidade cultural, ao definir suas coleções e suas exposições, ao guardar, salvaguardar e expor determinados objetos culturais, o museu afirmou determinadas identidades culturais, ao mesmo tempo em que omitiu ou marginalizou outras. O papel realizado pelas instituições culturais na legitimação das identidades sociais tem sido fundamental e nos permite um ponto de acesso no desenvolvimento de análises críticas sobre como Museus, Arquivos e monumentos em geral têm servido como fonte para políticas culturais de estado.

Neste momento do texto considera-se importante definir o que é a Museologia, campo do conhecimento em construção na realidade científica contemporânea, definido por Mairesse como "o conjunto de tentativas de realizar teorias ou produzir reflexões críticas ligadas ao campo museal" (MAIRESSE, 2006, p.88). Para o autor a Museologia pode ser identificada, portanto, como toda a manifestação de uma relação específica entre o homem e a realidade, que passa pela documentação do real por meio da apreensão sensível, pela tesaurização e pela apresentação desta experiência (MAIRESSE, 2005, p. 1-50). O próprio autor entende que a definição é ampla e permite que diversos profissionais contribuam e trabalhem sobre este arsenal teórico, sejam museólogos, antropólogos, psicólogos ou historiadores. Portanto o objeto de estudo da museologia poderia ser definido em *como* e *por que* os indivíduos e as sociedades colecionam, analisam e exibem bens culturais, centrando a investigação museológica na relação homem-sociedade-património.

Os Museus relacionam-se com os grandes eventos expositivos ocorridos desde o século XIX pelo processo indicado por Bennett[5] como o "*exhibitionary complex*", definindo os Museus e as grandes exposições como instrumentos de passagem de objetos e corpos do espaço privado para o espaço público, para o espaço da visibilidade, onde através das representações a que lhe são impostas, transformam-se em veículos de inscrição e de comunicação de poder. Bennett faz um paralelismo ao surgimento do sistema prisional inglês em 1842 e o primeiro evento mundial das Exposições Universais, a Grande Exposição de 1851, onde foi apresentado o conjunto das disciplinas e técnicas de visualização até então restritos a galerias e gabinetes de curiosidades. Ou seja, a Grande Exposição de Londres transformou técnicas expositivas particulares de galerias e antiquários em instrumentos de comunicação de massa, apresentando e ordenando objetos para a apreciação dos públicos. Assim como o sistema prisional nasce associado à questão moderna da ordem social, o *exhibitionary complex* também nasce associado ao problema da disciplina, mas a uma disciplina social conectada e a serviço da cultura. Se por um lado temos um sistema de vigilância e punição, Bennett interpreta que é neste momento que se estabelece também um sistema que poderemos chamar de educativo e cívico, que tem a intenção de treinar e habilitar o corpo da nova classe social trabalhadora para a vida moderna em uma estratégia de domínio e conquista de corações e mentes através do disciplinamento dos corpos. O aparato disciplinatório aplicado aos

eventos da cultura foi estabelecido para que a realidade e o passado fossem apresentados e representados nestas exposições de forma a construir uma imagem de ordem e de civismo, imagem esta que tinha como objetivo contagiar e mobilizar aquele que observava.

A relação entre o funcionamento e as ações dos Museus e a ocorrência das Exposições Universais no século XIX não é uma relação imediata, e eventualmente pode parecer forçada. Apesar deste tipo de Feira ainda ocorrer, os Museus solidificaram-se como instituições de caráter cultural com funções bastante definidas nas sociedades ocidentais, com histórias enraizadas nas narrativas comunitárias, regionais e nacionais. Para Rydell (2006, p.135) as exposições internacionais aparentavam ser apenas parques temáticos efêmeros de outro tempo, enquanto os museus assentam pilares identitários tanto em relação à comunidade como à nação. O autor demonstra que muitos estudos sobre as Exposições Universais tem verificado que, além de eventos com alto grau de complexidade, estas serviram também como laboratórios de arquitetura, como experimentos antropológicos, como parques temáticos, como exercícios nacionalistas e finalmente como locais de exposição do sonho de um futuro promissor. Estes eventos utilizaram-se dos Museus ao mesmo tempo em que contribuíram para o desenvolvimento dos mesmos. Há vários exemplos de museus que tiveram suas coleções aumentadas ou mesmo formadas totalmente com bens culturais reunidos para grandes feiras, e que acabaram por simbolizar os estados-nações e a contrução das identidades nacionais. Cabe pensar em como eram apresentados estes ideais nos referidos eventos expositivos e procurar perceber a forma utilizada para mediação da realidade apresentada e construída, pois se sabe que estes eventos não eram minimamente neutros, ao contrário, estavam imbuídos de mensagens sobre a cidadania, sobre a cultura, sobre a modernidade.

O MNAA E A EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS

O ano de 1940 foi marcado no contexto português pela comemoração festiva de um duplo centenário, o de 1140, quando Afonso Henriques autoproclama-se Rei de Portugal e de 1640, quando do fim da União Ibérica e do restabelecimento do reino Português. Foi vasto o programa de comemorações e espalharam-se eventos e monumentos de homenagem aos referidos centenários por todo o país, porém para este trabalho foi realizado um recorte específico da realização da Exposição do Mundo Português, grande exposição realizada na cidade de Lisboa, mais particularmente no bairro de Belém, que tinha como objetivo declarado dignificar o país e demonstrar sua eficácia e capacidade criadora[6]. Portugal vivia desde o final da década de 20 do século XX sob o regime conservador e ditatorial de António Salazar, e depois do período nominado pelo regime de reconstrução, chegava o momento de mostrar o Novo Portugal, construído sob a égide dos ideais adequados a este novo regime. O contexto europeu não era favorável, visto que Espanha, vizinha mais próxima, ainda recuperava-se da Guerra Civil (1936 – 1939) e a Europa vivia o princípio da Segunda Guerra Mundial. Porém como Portugal permaneceu oficialmente em posição de neutrali-

dade nos dois episódios, após algum debate interno as comemorações foram mantidas. A grandiosidade do evento foi abalada pelo contexto internacional e o foco fundamental acabou por ser o próprio povo português. Segundo Nobre (2010:14) o clima festivo criado em torno das comemorações contrastava com o contexto beligerante do resto da Europa, e muitas vezes durante o evento foi ressaltado o caráter pacífico, a solidez e a ordem vigentes no país naquele período.

Ainda segundo o autor, é possível acompanhar desde os anos 30 do século XX o esforço comemorativo da administração de Salazar,

> *A festa era, com efeito, um mecanismo eficaz de propaganda a que o Estado Novo recorreu reiteradamente nos seus primeiros anos: exposições, comemorações, reconstituições históricas, cortejos históricos e festas populares conduziam a opinião pública no sentido da credibilização do regime e da adopção da sua ideologia historicista. Recorde-se, por exemplo, a Exposição Colonial do Porto (1934), a Reconstituição de Lisboa Antiga (1935), a Exposição do Ano X da Revolução Nacional (1936), a Exposição Histórica da Ocupação (1937) e a participação na Exposição Universal de Paris (1937) e nas Exposições Internacionais de Nova Iorque e São Francisco (1939). (NOBRE, 2010:15)*

A Exposição do Mundo Português (EMP) apresentou-se como uma exposição histórica, que comemorava o passado mítico e a posição imperial de Portugal demarcando como momentos relevantes na construção desta narrativa a fundação da nação, os descobrimentos marítimos e a restauração da independência nacional (Rosas, 1996:325). Para a sua realização foi planejada e realizada a construção de um grande espaço expositivo ao ar livre que veio a chamar-se de Praça do Império, localizada no Bairro de Belém, no entorno do Mosteiro dos Jerônimos (onde estão os restos mortais de Vasco da Gama e Luis de Camões) e da Torre de Belém. Podemos inferir aqui também o conceito desenvolvido por Bennet quando estuda o papel realizado pelos museus no século XIX no reforço e divulgação cívica do nacionalismo, o que o leva a chamá-los de laboratórios do civismo. Para o autor, estas instituições estiveram ocupadas fundamentalmente em capacitar as novas classes trabalhadoras para a tarefa da identidade nacional e das formas de viver capitalistas, funcionando ao par com a escola e a propaganda, como um laboratório de criação (grifo meu) do novo cidadão (BENNET, 2005).

A única seção deste grande evento que não se realizou no cenário construído em Belém foi a Exposição dos Primitivos Portugueses - 1450-1550, que representava a seção de arte da grande exposição. Este evento localizou-se no Munseu Nacional de Arte Antiga (MNAA), que foi ampliado para receber tal festividade. O MNAA existe oficialmente desde 1911 com esta denominação, porém as atividades museológicas neste espaço datam de 1884, período monárquico, quando era chamado de Museu de Bellas Artes e Archeologia. O nome atual convive com a forma como tem sido chamado no decorrer de sua história e que traz referência ao endereço, o Museu das Janelas Verdes. Em 1911, na Primeira República Portuguesa, o MNAA recebe sua denominação atual e passa

a ser gerido pelo Conservador José de Figueiredo, que se manteve no cargo de 1911 a 1937, quando de sua morte. Figueiredo dedicou sua vida profissional à pesquisa do que nomeou de "Primitivos Portugueses", tarefa esta que definia como a defesa e divulgação de um corpus pictório que considerava original e de importância inegável[7]. Com a mudança de direcção, a organização e a exposição do museu mudam drasticamente, pelas opções museográficas do seu diretor, um pertinaz crítico da museografia oitocentista aplicada até aquele momento na instituição, mas também, pela ideia de uma nova prática museológica que acabaria por influenciar outras instituições portuguesas sob a coordenação do MNAA. Para Sergio Lira o MNAA, além de ser o maior e mais reconhecido internacionalmente museu português, teve em seu primeiro diretor um personagem fundamental no desenvolvimento da própria museologia portuguesa, já que foi na gestão deste que consolidou-se o primeiro curso formador de conservadores de museu naquele país (1999:82).

José de Figueiredo acabou por falecer antes da realização da exposição que dava conta do trabalho de uma vida, como destaca Isabel João (1999:437),

> *A exposição dos Primitivos Portugueses era um projecto antigo que foi, finalmente, concretizado naquele ano, sob a direcção de Reinaldo dos Santos. Abrangendo um período de um século, de 1450 a 1550, o levantamento das obras revelou mais de 600, das quais foram seleccionadas 340 para serem exibidas nas salas do Museu das Janelas Verdes. Neste conjunto escolhido, 140 pertenciam ao acervo do próprio museu e 200 vieram de todos os pontos do país, de museus provinciais, igrejas, conventos e colecções particulares. Alguns dos núcleos mais importantes da pintura daquela época sofreram importantes obras de restauro, nomeadamente numerosos retábulos. A exposição pretendia ilustrar a tese nacionalista da existência de uma escola portuguesa de pintura, marcada pelas fortes individualidades de Vasco Fernandes, Francisco Henriques, Cristóvão de Figueiredo, Gregório Lopes e, acima de todos, Nuno Gonçalves, que lhe conferem uma originalidade primacial dentro da arte peninsular e autonomia indiscutível na história geral da pintura medieval do Ocidente.*

A ocorrência da Exposição dos Primitivos Portugueses acontecida no MNAA e inaugurada em 11 de junho de 1940 representou a realização da obra a que se tinha dedicado Figueiredo, o grande *decobridor* da "arte portuguesa", tendo como obra fundamental nesta exposição os Painéis de São Vicente de Fora[8], atribuídos a Nuno Gonçalves e estudados pelo próprio Figueiredo durante anos de acurada pesquisa. Estas obras, estudadas por tanto tempo pelo primeiro conservador do MNAA, passaram a partir de então a figurar em sua gestão como a própria representação da pintura portuguesa original, uma escola local, com características próprias, que passaria a figurar nas narrativas da história da arte e dos museus portugueses. A intencionalidade de Figueiredo era, segundo Joana Baião (2012:56), transformar o MNAA em instrumento de educação cultural e cívica, qualificar as exposições do museu além de produzir investigação científica qualificada sobre a arte portuguesa. Esta colocação da autora permite-nos enquadrar o processo pelo qual o MNAA atravessa nestes

quase 30 anos de administração de Figueiredo, naquilo que Bennet chamou de laboratório cívico, ou seja, um local que colocava como sua *função* fomentar o nacionalismo e a identidade nacional. O evento da Exposição dos Primitivos Portugueses desta forma se consolida na representação do inventário simbólico do que passaria a ser a arte portuguesa, recombinando o tempo histórico a partir de interesses nacionalistas.

O MNAA sedia durante a Exposição do Mundo Português, desde os seus preparativos até sua realização, todo o trabalho da Seção de Arte Portuguesa, comprovado na extensa correspondência que pode ser pesquisada em sua Biblioteca e Acervo Documental disponíveis na instituição. Coube a João Couto, o conservador que assume a posição de Diretor do Museu com a morte de Figueiredo, a função de selecionar as obras de arte que figurariam na Exposição dos Primitivos Portugueses, não só do acervo da instituição, mas das muitas que foram emprestadas de instituições religiosas e públicas e que figuraram na Exposição. No Boletim do Museu do ano 1940 João Couto escreve

> *O Museu das Janelas Verdes contribuirá para estas exposições (1940) com grande número de obras de suas colecções, além dos objetos que forem necessários para a decoração. Para a dos Primitivos mandará 130 pinturas, das quais 33 nunca figuraram nas suas salas. Entre esse valioso escol destacam-se os núcleos de São Vicente de Fora, de São Francisco de Évora, de S. Bento, da vida de Santiago, do Paraíso, do Espinheiro, de Santos-o-Novo, etc. (Boletim dos Museus de Arte Antiga. 1940, vol 1, n.3, Lisboa)*

Com a Exposição dos Primitivos Portugueses o MNAA alcança um dos projetos de Figueiredo que era a ampliação de seu espaço, com a construção de um anexo, adaptado do Convento das Albertas, palácio vizinho ao Museu das Janelas Verdes. Esta ampliação tornou o espaço expositivo mais adequado às novas festividades, mas também permitiu a expansão do MNAA como um todo, tornando suas funções museológicas mais completas, na medida em que pode desfrutar de espaços para biblioteca e auditório. O corpo de funcionários do Museu não sofre ampliação, e na correspondência de Couto em muitos momentos aparece a necessidade de ampliação e de qualificação do grupo de trabalho. Porém, verificando a documentação interna da instituição pode-se inferir que houve algum crescimento no investimento financeiro.

Podemos afirmar que com a realização da Exposição dos Primitivos Portugueses 1450-1550, o MNAA consolida-se como instituição referência nas narrativas da arte para o público português e também para a política de Estado. À prática na produção e seleção da arte que já faziam parte de suas tarefas políticas e acadêmicas, foi acrescida a prática documental típica do campo da Museologia que estendeu-se ao país na função de documentação dos empréstimos e dos translados de obras de arte da qual o MNAA foi responsável na duração do evento.

Coube a esta instituição também o papel de formar novos profissionais. Certamente podemos confirmar as palavras de Lira (2010, p. 190), quando afirma que os museus foram, durante o Estado Novo Português, objetos de atenção especial e de políticas públicas bem determinadas.

O cargo de conservador dos grandes museus portugueses era de indicação governamental desde 1932, e desde este mesmo ano era responsabilidade do MNAA a formação de novos conservadores de museu. Ainda segundo Lira, a questão acima levantada permite pensar que os museus portugueses funcionaram no decorrer do processo político estadonovista como excelentes instrumentos de propaganda política, sendo possivelmente os locais mais ideologizados no período.

NOTAS

[1] Appadurai usa na construção deste conceito a referência das representações coletivas tomadas como fatos sociais desenvolvido por Durkheim.

[2] Conforme Pinheiro, Marcos J. Museu, Memória e Esquecimento: um projeto da modernidade, (2004, P. 73).

[3] Chartier (1990); Moreno (2009); Ginsburg (1991).

[4] Morales Moreno (2009, p. 48).

[5] Bennett aqui desenvolve o conceito paralelamente ao conceito de Michel Foucault de sistema prisional, que aparece na obra Vigiar e Punir, fazendo um paralelo entre as duas realidades. A não tradução do conceito foi escolha da autora. Bennett, Tony. "The Exhibitionary Complex", 1998, p. 74.

[6] Conforme proferido em discurso pelo próprio António de Oliveira Salazar. Em: Revista dos Centenários n. 1 (1939, 2-3).

[7] Consultado na biografia de Figueiredo em: 100 anos de Patrimônio: Memória e Identidade (1910-2010). IGESPAR, 2010: 138.

[8] Não é objetivo deste artigo o aprofundamento deste tema, porém para tanto sugere-se a leitura do artigo de Paula André, Luís Louzã Henriques, Luísa Isabel Martinho, Sónia Apolinário e Rui Reis Costa, « Modos de ver e de dar a ver os Painéis de São Vicente », MIDAS [Online], 2 | 2013, posto online no dia 03 Abril 2013, consultado no dia 14 Julho 2014. URL : http://midas.revues.org/256 ; DOI : 10.4000/midas.256.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

100 anos de Patrimônio: Memória e Identidade (1910-2010). Lisboa: IGESPAR, 2010.

BAIÃO, Joana. "A Revolução de Figueiredo": Museologia e Investigação em Portugal (1911-1937). SIAM Series Iberoamericanas de Museologia. Vol. 6 UAM, Madrid, 2012.

BENNETT, Tony. "Civic Laboratories: Museums, Cultural Objecthood and the Governance of the

Social", Cultural Studies, 2005. 19(5): 521-547.
BENNETT, Tony. "Pedagogic Objects, Clean Eyes, and Popular Instruction: on sensory regimes and museum didactics". The John Hopkins University Press and the Society for Literature and Science. 1998, 345.371.
Boletins dos Museus Nacionais de Arte Antiga. Vol. I, II, III e IV, 1939-1940. Lisboa. Acervo da Biblioteca e Arquivo Documental do MNAA. Consulta local.
CHARTIER, Roger. A História Cultural. Lisboa: Difel, 1990.
CHARTIER, Roger. "O Mundo como Representação". Estudos Avançados 11(5), São Paulo, 1991.
GINSBURG, Carlo. "Representation: le môt, l'idée, la chose". In: Annales. Histoire, Sciences Sociales. 46e Année, n.06, nov-dez 1991. P. 1219-1234.
JOÃO, Maria Isabel. Memória e Império: comemorações em Portugal (1880-1960). Tese de Doutoramento em História, 1999, Universidade Aberta, Lisboa. P. 437.
LIRA, Sérgio. Museums and Temporary Exhibitions as Means of Propaganda: The Portuguese Case during the Estado Novo, tese de PhD apresentada ao Department of Museum Studies. Universidade de Leicester, 2002, policopiado.
LIRA, Sérgio. Museus no Estado Novo: continuidade ou mudança? IN: 100 anos de Patrimônio: Memória e Identidade (1910-2010). IGESPAR, 2010.
MACDONALD, Sharon. A Companion to Museum Studies. Blackwell Publishing, 2006, ebook.
MAIRESSE, François. DESVALLÉES, A. "Breve Histoire de la Museologie" In: MARIAUX, P.A. L'Object de la Museologie. Neuchatel: Institut d'Histoire de l'Art e de Museologie, 2005. p.1-50.
MAIRESSE, François. "Ha Terminado La Historia de la Museologia?" In: Provacative Papers, ICOFOM 2006.
MORALES MORENO, Luiz Gerardo. "Límites Narrativos de los Museos de História". Alteridades, 2009, n. 19. p. 43-56.
MUSEU Nacional de Arte Antiga – Roteiro. Org. Ana de Castro Henriques. Lisboa: Instituto Português de Museus, dez 2003.
NOBRE, Pedro Rito. Belém e a Exposição do Mundo Português: cidade, urbanidade e património urbano. Dissertação de Mestrado em Património Urbano. FCSH, Universidade Nova de Lisboa, 2010.
RYDELL, Robert W. "World Fairs and Museums". In: MACDONALD, Sharon. A Companion to Museum Studies. Blackwell Publishing, 2006, ebook.
SALAZAR, António de Oliveira. Revista dos Centenários n. 1, Ano 1 (1939, 2-3). Edição da Comissão Nacional dos Centenários, Lisboa. Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa. Disponível em http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/RevistadosCentenarios/RevistadosCentenarios.htm

ESCRITA DA HISTÓRIA NO MUSEU JULIO DE CASTILHOS: ARQUIVO E MUSEU ARTICULADOS (1925-1935)

Ana Celina Figueira da Silva
ana.celina@ufrgs.br

O artigo analisa o Museu Julio de Castilhos entre os anos 1925 e 1935. Identifica, através da análise de documentação oficial do Museu Julio de Castilhos, o entrelaçamento das atividades de Arquivo e Museu na produção da história regional sul-rio-grandense privilegiando a recolha, produção e organização de acervo referente aos líderes da Revolução Farroupilha. Destaca o papel do Museu juntamente com o Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul na construção do passado regional.

Palavras-chaves: Museu Julio de Castilhos, Museu Histórico, História sul-rio-grandense.

INTRODUÇÃO

Partindo das considerações apresentadas pelo professor Manuel Luiz Salgado Guimarães (2007) a respeito da constituição de uma narrativa histórica nacional nos oitocentos e da participação dos museus nacionais nesse projeto, onde, conforme o autor articularam-se escrita e imagem, analisamos as transformações ocorridas no Museu Julio de Castilhos a partir de 1925, quando a instituição volta-se para a produção histórica regional.

Consideramos que o Museu Julio de Castilhos, após 1925, entrelaçou, através do cotidiano de trabalho do seu Departamento de História Nacional, as atividades de Arquivo e Museu na produção da história regional sul-rio-grandense. Esse trabalho esteve bastante calcado na concepção oitocentista que considera o documento em si como a verdade histórica, privilegiando os grandes feitos políticos e militares e os homens a eles associados.

A documentação analisada foram as correspondências expedidas/recebidas e os relatórios anuais do Museu Julio de Castilhos entre os anos 1925 e 1935.

A ESCRITA DA HISTÓRIA NOS MUSEUS NACIONAIS EUROPEUS

A consolidação de um Estado Nacional é, acima de tudo, um processo de unificação – de território, de poder, de língua e de memórias. Os laços de identidade entre os habitantes do território nacional são criados a partir da comprovação de um passado comum. Tal narrativa histórica nacional não existia no início do século XIX, como aponta Thiesse:

> *No início do século XIX, as nações ainda não tem história. Mesmo aquelas que já determinaram seus ancestrais dispõem apenas de alguns capítulos incompletos de uma narração cujo essencial está por ser escrito. (THIESSE, 2001, p. 12)*

O passado das jovens nações europeias será representado de muitas formas. Thiesse (2001) nos indica o romance histórico, o teatro, a ópera, a iconografia, os monumentos públicos e os museus atuando na construção da narrativa histórica nacional durante o século XIX.

Portanto, variadas são as formas e instituições que narram o passado de uma nação estabelecendo um imaginário comum, uma identidade. Nosso interesse, dentro dessa diversidade de construção de narrativas, recaí nos museus históricos.

Os museus nacionais surgidos na Europa no século XVIII[1] e início do XIX exerceram o papel político de divulgação e consolidação da nova ordem social, expondo objetos que documentavam a arte, a ciência e a historiografia oficial. São instituições frutos das transformações econômicas, sociais e políticas do século XVIII, fruto da modernidade que rompe com a tradição e instaura uma nova ordem, a ordem da razão baseada na ideia de progresso.

O critério na determinação dos objetos a serem expostos nos museus nacionais na Europa era baseado numa concepção de história que privilegiava os eventos e figuras de exceção, os "heróis" que ensinariam o homem do presente a amar o passado, já que esses "ao defrontarem-se com a história dos homens do passado, poderiam aprender pelo exemplo, a história readquirindo assim seu papel magistral." (GUIMARÃES, 2007, p. 28). Tais objetos, tratados como *relíquias* por serem considerados provas materiais da existência do passado não vivido eram alinhados numa sequência cronológica com o objetivo de contar a história da nação, de seus grandes personagens e dos feitos relevantes dessa trajetória, consolidando um modelo de narrativa histórica linear-evolutiva.

Devemos lembrar que é nesse mesmo período que a disciplina histórica busca sua cientificidade assentada no trabalho de pesquisa das fontes primárias, entendidas basicamente como fontes escritas, que o historiador irá utilizar na produção da "biografia" das jovens nações.

> *O projeto oitocentista de escrita da História consagrou os registros escritos como centrais para os procedimentos da disciplina, que se fundava a partir de duas preocupações centrais: definir a pesquisa do passado segundo os parâmetros de uma investigação científica sistemática e controlável e ainda legitimar, recorrendo ao próprio passado, as aspirações contemporâneas relativas à criação dos Estados nacionais. [...]. A história política como biografia da Nação ou dos seus heróis fundadores tornou-se o gênero por excelência da História disciplinar praticada nos espaços acadêmicos. (GUIMARÃES, 2002, p. 72-73)*

Nesse contexto, os arquivos eram os locais prioritários de pesquisa histórica, pois ali estariam guardados os documentos escritos e oficiais que contariam a história da nação. Porém, se os procedimentos historiográficos privilegiavam o documento escrito, os Museus Históricos durante o século XIX na Europa, cumpriram o papel pedagógico de reafirmar a identidade nacional através da exposição de imagens e objetos que "comprovariam" o passado descrito nos documentos dos Arquivos. Guimarães ao abordar os vínculos entre museus de História e as formas de visualização

do passado, demonstra que os museus, aliados ao conhecimento "livresco" e aos Arquivos, constituíram-se como locais de *visibilidade do invisível*. Para demonstrar essa articulação entre imagem e escrita no projeto estatal oitocentista de criação de uma identidade nacional, o professor Manuel Luiz Salgado Guimarães, utiliza o exemplo da França pós-revolucionária[2] :

> *Nessas instituições – que são criadas como parte de uma política do Estado voltada para a administração do passado francês -, o visitante, informado por um conhecimento livresco, adquirido pela leitura dos textos sobre o passado, deveria encontrar conforto para seu conhecimento, uma vez que tais espaços seriam capazes de produzir para o visitante um efeito do real. Os objetos, dispostos segundo um princípio historicista, assegurariam ao visitante a certeza do passado, possibilitando assim uma visibilidade do invisível e, sobretudo, a certeza de sua realidade passada. [...]. Assim escrita e imagem articulam-se de forma peculiar na cultura histórica oitocentista, para conferir um novo sentido ao passado, agora pensado segundo as demandas de uma produção identitária específica ao século XIX. (GUIMARÃES, 2007, p. 26).*

Essa articulação apontada por Guimarães entre escrita e imagem pode ser também verificada no Museu Julio de Castilhos a partir de 1925, quando essa instituição passa a investir na busca e organização de documentação escrita referente ao passado sul-rio-grandense, principalmente do período farroupilha. A prova efetiva dos fatos narrados nos documentos escritos seria dada pelos objetos e imagens que o Museu também buscava para formação de seu acervo. Esses objetos e imagens dariam visibilidade ao passado regional, principalmente ao passado farroupilha, narrado de forma gloriosa através da exaltação dos feitos de seus líderes.

A ARTICULAÇÃO ENTRE IMAGEM E ESCRITA NO MUSEU JULIO DE CASTILHOS (1925-1935)

O Museu Julio de Castilhos é a instituição museológica mais antiga do estado do Rio Grande do Sul, criada em 30 de janeiro de 1903 pelo então presidente do Estado, Antônio Augusto Borges de Medeiros através do Decreto 589. O Museu nasceu ligado à Diretoria do Serviço Geológico e Mineralógico da Secretaria de Obras Públicas do Rio Grande do Sul.

O Museu do Estado, à época de sua criação, apresentava um caráter enciclopédico com objetivos bastante amplos, como está colocado no seu Regulamento:

> *Artigo 1º - Compete ao Museu do Estado:*
>
> *<<1º - Receber, classificar e guardar todos os produtos naturais do Rio Grande do Sul e de outras quaisquer proveniências.*
>
> *<<2º - Colecionar todos os artefatos indígenas que tenham qualquer valor et-*

nológico.

<<3º – Reunir todos os elementos que possam ser úteis ao estudo antropológico dos habitantes primitivos não só do Rio Grande do Sul como do Brasil em geral.

<<4º – Reunir e classificar todos os vestígios paleontológicos que se acharem no Estado ou fora dele.

<<5º – Colecionar os produtos de ciências, indústrias e artes modernas.

<<6º – Colecionar documentos históricos de qualquer gênero.

<<7º – Estabelecer coleções filatélicas e numismáticas. (RIO GRANDE DO SUL, 1903, p. 27)

As diferentes coleções eram organizadas em quatro seções: a 1ª Seção de zoologia e botânica; a 2ª de mineralogia, geologia e paleontologia; a 3ª de antropologia e etnologia e a 4ª de ciência, artes e documentos históricos.

A atuação de seu primeiro diretor, o engenheiro Francisco Rodolfo Simch[3] , priorizou as coleções de ciências naturais. Coletando, comprando ou recebendo doações o diretor aumentou os acervos de zoologia, botânica e mineralogia, não investindo recursos na ampliação da coleção histórica. Assim, em sua gestão dedicou-se à ampliação constante das coleções de ciências naturais, bem como ao seu estudo e classificação, ficando a coleção histórica diminuta em comparação com as outras três sessões. Essa orientação será alterada a partir da saída de Simch da direção em 1925, quando inicia-se um longo processo de transformação do perfil da instituição que será finalizado sob a direção do historiador e folclorista Dante de Laytano[4], com o desmembramento do acervo dando origem a outras instituições públicas estaduais[5], ficando no Museu Julio de Castilhos apenas as coleções históricas.

A análise que aqui propomos abrange um período de 10 anos, a partir de 1925 até 1935. Tal recorte justifica-se por ser em 1925, como já foi mencionado, o momento em que o Museu Julio de Castilhos inicia sua transformação, deixando de priorizar a pesquisa e formação das coleções de Ciências Naturais para também voltar-se para a produção histórica regional através da reunião e estudo tanto de documentação escrita quanto de coleção de objetos e imagens. A análise encerra em 1935, ano do Centenário Farroupilha, efeméride na qual o Museu envolveu-se intensamente em sua celebração, não apenas participando em exposição no Pavilhão Cultural realizada nos campos da Várzea, atual Parque Farroupilha, mas incorporando a sua rotina de trabalho, a partir

de 1925, a aquisição, organização e pesquisa de documentação alusiva à Guerra dos Farrapos

Aliada à substituição de Francisco Rodolfo Simch pelo literato Alcides Maya em 1925[6], ocorreu a transferência para o Museu Julio de Castilhos da seção histórica do Arquivo Público do Estado[7]. Também nesse ano o Museu foi desvinculado do Serviço Geológico e Mineralógico da Secretaria de Obras, passando para a Secretaria dos Negócios Interior e Exterior (SIE)[8] e sofreu uma redefinição em sua estrutura interna, passando a ter dois departamentos, um de História Natural, sob a direção de Hugo Debiasi e outro de História Nacional, dirigido por Eduardo Duarte, o qual seria integrado pela seção histórica do Arquivo Público.

A presença da seção de História Natural que abrigava as coleções de zoologia, mineralogia, botânica demonstra que o MJC continuou mantendo a partir de 1925 um caráter enciclopédico, a diferença é que agora iria dedicar-se não apenas às coleções de ciências naturais, como vinha fazendo, mas também às coleções de história, principalmente regional. Os relatórios emitidos pelo Museu entre 1925 e 1935 nos mostram que as coleções de ciências naturais continuavam recebendo doações, assim como continuava o trabalho de pesquisa nos laboratórios, embora não em condições totalmente adequadas, devido à falta de materiais e de espaço para organizar as coleções adquiridas, como manifesta a direção do MJC em alguns relatórios[9].

A novidade na rotina de funcionamento do Museu Julio de Castilhos a partir de 1925, como já foi dito, fica, portanto, por conta do trabalho desenvolvido no seu Departamento de História Nacional. Esse Departamento era composto pela antiga 2ª Seção do Arquivo Público, que reunia documentos históricos e pelo "plano de um museu histórico", que deveria reunir objetos tridimensionais, conforme infere-se a partir do que foi relatado em 1929:

> *De acordo com o nosso programa (ampliação da antiga 2ª seção do Arquivo Público, no tocante a documentos históricos e plano de um museu histórico, constituindo as duas seções do novo Departamento de História Nacional), aprovado pelo governo em 24 de dezembro de 1925, a Diretoria tem se empenhado em reunir o maior número possível de objetos do Rio Grande. (RIO GRANDE DO SUL, 1929, Fl.125)*

Não são poucas as vezes, nas correspondências expedidas do Museu Julio de Castilhos, em que o diretor expressa que um dos objetivos da instituição a partir de 1925, a cargo do seu Departamento de História Nacional, é "a reconstituição da história regional" (MJC, Correspondências Expedidas, AP.1.004, 1926, Fl.236). Reconstituição essa realizada através da reunião e organização de documentos e "toda e quaisquer peças que tenham relação com a história político-social do Rio Grande do Sul" (MJC, Correspondências Expedidas, AP.1.004, 1926, Fl.132).

Os documentos escritos e objetos selecionados para formarem o acervo do Departamento de História Nacional do Museu Julio de Castilhos eram aqueles relacionados a grandes nomes, principalmente às autoridades políticas e militares ligadas às campanhas de expansão territorial por-

tuguesa (campanha de 1811-1812 liderada por D. Diogo de Souza), à Guerra Farroupilha e também à Guerra do Paraguai. Esses documentos e objetos eram tratados como *relíquias*, seguindo o Museu Julio de Castilhos, nesse sentido, um modelo de museu histórico que celebra o passado heroico através da guarda e exposição de objetos de indivíduos ligados a esse passado, como ocorria nos museus nacionais europeus.

> *o que se costuma ver como o critério maior para a identificação a priori de um objeto histórico é sua vinculação biográfica ou temática a um feito ou figura excepcionais do passado, normalmente heróis vencedores ou, quando vencidos, considerados moralmente superiores (como na Revolução de 32). (MENESES, 1992, p.4)*

A Revolução Farroupilha é a principal temática do Museu Julio de Castilhos. Encontramos no relatório de 1928 indicação explícita de que a documentação relativa a essa guerra, era a prioridade no trabalho do Museu, tendo em vista à comemoração do seu centenário:

> *O que, entretanto, nesses últimos tempos, muito tem prendido a atenção do Museu é a organização de tudo que se refere ao decênio farroupilha. Milhares de papeis avulsos estão já apartados e catalogados em globo: os livros manuscritos, aqueles cujos caracteres a ação do tempo tem feito desaparecer, estão passando, página por página, por uma reação química. O plano traçado consiste no aparecimento de volumes especiais, compreendido, primeiramente, o que será enfeixado nos livros e manuscritos; depois, os papéis avulsos que ascendem a milhares, obedecendo ao critério já adotado, isto é, a seleção por comando, autoridade que a escreve, ordem cronologia e precedido da sumula. Destina esse trabalho à comemoração do centenário da República do Piratiny[10]. (RGS, SIE 3-045, 1928, Pg. XXIV).*

Não somente a documentação escrita relativa à Revolução Farroupilha era a ocupação principal do Departamento de História Nacional do Museu Julio de Castilhos, mas também a produção de imagens alusivas aos heróis dessa epopeia. Nesse sentido, no relatório de 1925 à Secretaria de Interior e Exterior, o diretor interino do Museu Julio de Castilhos, Eduardo Duarte, aponta o projeto de confecção de três álbuns fotográficos de figuras históricas do Rio Grande do Sul, sendo que pelo critério adotado o primeiro seria um álbum de fotografias de "personalidades que tomaram parte na campanha farroupilha". (RGS, SIE.3-041, 1925, p. 976). O Museu Julio de Castilhos também empenhou-se na produção de imagens. Nesse sentido apontamos a série de quadros encomendadas ao conservador do MJC, Luiz Curia, retratando os cenários das principais batalhas farrapas, que deveriam ser expostos no Pavilhão Cultural da exposição do Centenário Farroupilha, em 1935. (MUSEU JULIO DE CASTILHOS, Correspondências Expedidas. AP. 1.012, 1935, fl 266).

O Pavilhão Cultural tinha sua organização a cargo do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul:

> *O Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul tendo assumido o encargo de organizar a Seção I (História, Geografia e correlatos), do Pavilhão Cultural da Grande Exposição Comemorativa do Centenário Farroupilha, designou uma comissão, para esse fim, composta do signatário e dos senhores Othelo Rosa e Eduardo Duarte.*

> *Essa comissão resolveu, preliminarmente, que o Museu Julio de Castilhos seria representado, no certame, concorrendo com material de que dispõe, e que tão precioso é, expondo, de modo especial o elevado número de relíquias que possui, evocativas do memorável decênio. A sua coleção de paleo-etnografia (estudos relativos a documentos, códices, memoriais, artefatos indígenas) será também exposta, apresentando um magnífico conjunto. (MUSEU JULIO DE CASTILHOS, Correspondências Expedidas, AP.1.012, 05 abril de 1935, Fl. 204)*

Cecília Helena de Salles Oliveira nos lembra da importância dos museus de História e dos Institutos Históricos, que em parceria, principalmente na primeira metade do século XX, "eram centros privilegiados da produção e divulgação de conhecimentos históricos" (OLIVEIRA, 2009, p.27). Regionalmente, o Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul (IHGRGS), criado em 1920, tinha grande vinculação com o Museu Julio de Castilhos, e sua concepção de história acabou por orientar as diretrizes de trabalho desenvolvidas no Departamento de História Nacional, principalmente no Arquivo Histórico que:

> *[...] transformou-se em lócus de uma produção historiográfica, amparada nos pressupostos vigentes naquele período, cujas diretrizes de orientação eram dadas pelos Institutos Geográficos. Naquela perspectiva, a maior relevância recaía sobre o documento escrito, considerado testemunho da verdade do passado, bastando ao historiador o papel de localização, reunião, organização, compilação e, posterior publicação a fim de torná-lo acessível a um maior número de pesquisadores. (POSSAMAI, 2013, p.220)*

Essa concepção de que a *verdade* histórica encontra-se nos documentos guardados nos Arquivos, cabendo ao pesquisador exumá-la e de que a história é "um conjunto de façanhas individuais [que] não se pode estudar sem pontuar os seus heróis" (MJC, AP.2.005, 1928, fl.146), bem como a visão do passado como "fonte inesgotável de ensinamento" (MJC, AP.2.005, 1928, fl.148), era a expressa por Aurélio Porto, pesquisador destacado pelo governo do Rio Grande do Sul para os trabalhos de busca, seleção e aquisição de documentos históricos relativos à história rio-grandense, principalmente do decênio farroupilha, em instituições no Rio de Janeiro[11] , então capital da república.

Aurélio Porto ao defender a pesquisa documental e criticar os "pseudo historiadores [que] tem pavor dos arquivos, o horror ao pó das folhas a pergaminho que se desfazem, mas onde somente se pode encontrar o rastilho de luz que leva a verdade histórica" (MJC, AP.2.005, 1928, fl.144) postula a história como forma de conhecimento racional acerca das coisas do passado, con-

forme a tradição iluminista. O passado deve ser "racionalmente apropriado e, para isso, o trabalho de pesquisa se faz necessário e indispensável" (GUIMARÃES, 2007, p.27).

Aurélio Porto, assim como Eduardo Duarte, percebe o trabalho de pesquisa como um trabalho de dedicação religiosa. Possamai coloca que:

> *Chama a atenção nas palavras de ambos os pesquisadores a presença de representações vinculadas ao aspecto religioso para caracterizar aspectos de suas práticas de pesquisa. Eduardo Duarte considera uma "cruzada" os feitos do Museu de busca, localização, recolha e cópia de documentos levados a efeito pelo interior do estado, especialmente nas localidades por onde passaram os farrapos. Aurélio Porto, por outro lado, representa como "beneditina", "sacerdócio" o métier do historiador preocupado com a verdade histórica. Além disso, utiliza a passagem bíblica do Novo Testamento, quando Jesus expulsa os comerciantes do Templo, para se referir aos historiadores como "falsos vendilhões" que deveriam ser expulsos da história ou da verdade histórica (seu templo, o templo da história).(POSSAMAI, 2012, p.72)*

O trabalho de pesquisa pautou-se pela preocupação com a autenticidade, não somente dos documentos escritos guardados nos arquivos vasculhados por Aurélio Porto, mas também dos objetos tridimensionais oferecidos ao Museu, como podemos verificar através do caso da espada e de uma panela que teria pertencido ao Gal. Bento Gonçalves. A respeito da espada, o museu responde à Secretaria de Educação[12] que:

> *Não possuindo ainda o Museu os elementos técnicos indispensáveis a semelhantes trabalhos, poderia eu pedir que fosse realizado a verificação da época, por artífice e outros artistas especializados na matéria, capazes de fixarem, pela lavratura de lâmina, o tempo em que a espada foi usada. Direi, que tal processo de indagação, é usualmente seguido em todos os museus do mundo, tratando-se de igual matéria. (MJC, Correspondências Expedidas, AP.1.013, 16 de novembro de 1935, fl. 259)*

Referente à provável panela de Bento Gonçalves, a pesquisa não confirma ser um utensílio de cozinha:

> *O artefato oferecido à venda, pelo exame perfuntório que nos foi possível fazer, não podia ter sido utensílio de cozinha. É de ferro, pesa cerca de trezentos quilos e apresenta sinais de uma embutidura de cadeado. Tudo indica haver servido realmente como caixa-forte. (MJC, Correspondências Expedidas, AP.1.013, 19 de novembro de 1935, fl. 261)*

Os casos citados demonstram que o MJC, a exemplo de outros museus, seguia, dentro de suas limitações técnicas, procedimentos investigativos a respeito da autenticidade dos objetos antes de incorporá-los a sua coleção histórica.

Cabe lembrar, ao final dessa reflexão, que o Museu Julio de Castilhos era uma instituição estatal, e nesse sentido as representações do passado rio-grandense por ele construídas faziam

parte de um projeto político do governo republicano.

Considerações Finais

O Museu Julio de Castilhos, através de seu Departamento de História Nacional a partir de 1925, associou o trabalho nos Arquivos - de levantamento e organização de documentos escritos – ao dos Museus - calcado nos procedimentos de coleta, produção, reunião e conservação de imagens e artefatos–. Esse trabalho foi realizado seguindo uma concepção de história vigente nos museus nacionais europeus, trazida aqui através das considerações do professor Manuel Luiz Salgado Guimarães – linear, evolutiva, baseada em feitos políticos e militares, protagonizada por heróis. No esforço de "expor o passado" no centenário farroupilha, o MJC desenvolveu um projeto documental arquivístico aliado a um projeto museológico. Nesse sentido, o passado registrado nos documentos escritos era "exposto" através de imagens e objetos, proporcionando ao visitante a experiência da *visibilidade* da já *invisível* guerra farroupilha.

O Museu Julio de Castilhos, assim como os museus nacionais europeus, esteve a serviço de um projeto político de construção de identidade. No caso das instituições europeias, uma identidade nacional, no caso do MJC, uma identidade regional, muito centrada, no período analisado (1925-1935), na Revolução Farroupilha. A efeméride do Centenário Farroupilha parece ter alavancado a criação do Departamento de História Nacional do MJC e sua preocupação em reunir todos os documentos relativos à Guerra dos Farrapos, integrando um projeto do governo do Estado naquele momento. Nesse sentido é preciso considerar que "uma política para o passado é, necessariamente, uma demanda da política do presente, [...]" (GUIMARÃES, 2007, p. 16). Mas esse comprometimento com determinado projeto político, não anula, conforme alerta Possamai (2013) o papel fundamental que os museus desempenharam ao proporcionarem um "legado inestimável à história" (2013, p. 2003) através do seu trabalho de busca e organização de documentos escritos, materiais e visuais.

NOTAS

[1] O primeiro museu público secular e nacional do mundo ocidental foi o Museu Britânico, inaugurado em 1753.

[2] Em 1790 foram criados na França os Arquivos Nacionais e em 1794 eles foram abertos ao público. A Convenção Nacional na França realizada em 1792 aprovou a criação de quatro museus: o Museu do Louvre (1793) que realiza o elogio da nação; O Museu dos Monumentos (1795) com o objetivo de reconstruir o passado grandioso da nação; o Museu de História Natural (1793) e o Museu de Artes e Ofícios (1802). (CHAGAS, 2002). Guimarães afirma que o Museu de Versailles (Museu de História da França, na cidade de Versailles), criado em 1837 "é o primeiro museu a se autodenominar de

história e tinha por finalidade tratar de toda a história da França, sendo por isso concebido, nas palavras de seus idealizadores, como "o encontro de nossa história nacional" (GUIMARÃES, 2007, p.26). Guimarães também menciona como museus que realizam projetos de exposição do passado, o Museu de Lenoir, o Museu Napoleão e o Museu de Cluny, sendo este último organizado em 1843 a partir da coleção de Alexandre Du Sommerard.

[3] Simch dirigiu o Museu Julio de Castilhos a partir de sua criação em 1903 até 1925, com um intervalo entre 1919 e 1922, quando Hugo Debiasi assumiu interinamente a direção.

[4] Dante de Laytano esteve à frente do Museu Julio de Castilhos entre os anos de 1952 a 1960.

[5] As coleções de ciências naturais estabeleceram o Museu de Ciências Naturais (atual Fundação Zoobotânica), as coleções artísticas originaram o Museu de Artes do Rio Grande do Sul e os documentos históricos da Seção Histórica do Arquivo Público, saíram do MJC formando o Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

[6] Através do decreto nº 3.473 de 15 de maio de 1925, Alcides Maya foi transferido do Arquivo Público para o MJC, o qual dirigiu até o ano de 1939, quando foi aposentado. Durante sua longa gestão Maya, diversas vezes, foi substituído no cargo por Eduardo Duarte, chefe do Departamento de História Nacional do Museu Julio de Castilhos. Francisco Rodolfo Simch foi transferido do MJC para o cargo de diretor do Arquivo Público do Estado.

[7] A 2ª Seção do Arquivo Público (seção histórica) foi transferida com o respectivo pessoal para o MJC através do Decreto nº 3.528, de 13 de outubro de 1925. (RIO GRANDE DO SUL, 1925, p. 228)

[8] Conforme Decreto nº 3.827, de 13 de outubro de 1925. (RIO GRANDE DO SUL, 1925, p.14).

[9] Podemos citar como exemplo, o relatório de 1935, onde o diretor do MJC manifesta a necessidade de outro prédio para a adequada conservação e reparo das coleções, bem como reclama da "carência de elementos indispensáveis no laboratório de história Natural do Museu [...] (RGS, 1935, fl.318)

[10] Para melhor compreensão do texto, todos os documentos transcritos nesse artigo, tiveram sua grafia original adaptada à grafia atual vigente.

[11] Aurélio Porto indica que "Inúmeras são as fontes em que existem documentos absolutamente inéditos sobre o Rio Grande do Sul. Entre eles sobreleva notar, como principais: Biblioteca Nacional, Arquivo Público, Museu Histórico, Relações Exteriores, Arquivo da Marinha, Arquivo da Guerra, Instituto Histórico, Gabinete Português de Leitura e Arquivos Particulares" (MUSEU JULIO DE CASTILHOS, Correspondências Recebidas AP.2.005, 1928, fl. 146 - verso)

[12] A partir de agosto de 1935 o Museu Julio de Castilhos passa a pertencer à Secretaria de Educação e Saúde Pública, deixando a Secretaria dos Negócios Interior e Exterior.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHAGAS, Mário. Memória e poder: dois movimentos. Cadernos de Sociomuseologia, Lisboa, v. 19, n., p.35-66, 2002.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Expondo a história: imagens construindo o passado. In: Anais do Museu Histórico Nacional, v.34, p.71-86, 2002.

_____. Vendo o passado: representação e escrita da história. In: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material. Universidade de São Paulo, Museu Paulista. São Paulo: O Museu, v. 15, n. 2 (jul/dez.2007), p. 11-30.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Para que serve um museu histórico? In: _____. Et al. Como explorar um museu histórico. São Paulo: Museu Paulista/USP, 1992. P.3-6.

MUSEU JULIO DE CASTILHOS. Correspondências Expedidas. Porto Alegre, 1925-1935. Acervo do Museu Julio de Castilhos.

MUSEU JULIO DE CASTILHOS. Correspondências Recebidas. Porto Alegre, 1925-1935. Acervo do Museu Julio de Castilhos.

OLIVEIRA Cecília Helena de Salles. Museus de História: formação de coleções, memória e exclusão. In: Cultura Material e Patrimônio da Ciência e Tecnologia – Marcus Granato e Márcio Rangel (Orgs.). Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST, 2009. P.26 – 38. Disponível em. http://www.mast.br/livros/cultura_material_e_patrimonio_da_ciencia_e_tecnologia.pdf

POSSAMAI, Zita Rosane. Museus e coleções em perspectiva histórica: as primeiras décadas do Museu Julio de Castilhos (1903-1940). In: SIAM – Series de investigación Iberoamericana em Museología. Asensio, M., Lira, S., Asenjo, E. & Castro, E.(Eds.). Año 3. Vol.6. Historia de las Colecciones, Historia de lós Museos. Universidade Autónoma de Madrid, 2012. P.65 – 74. Versión digital en: http://www.uam.es/mikel.asensio

_____. (In)Visibilidades do passado: percurso das relações entre história e memória nos museus. In: Memória Social: questões teóricas e metodológicas. Cleusa Maria Gomes Graebin, Nádia Maria Weber Santos (orgs.). Canoas, RS: Ed. Unilasalle, 2013. P.207 – 225.

RIO GRANDE DO SUL. Relatório Secretaria de Estado dos Negócios das Obras Públicas. Porto Alegre, 1903. Acervo do Arquivo Histórico.

RIO GRANDE DO SUL. Relatórios Secretaria de Estado dos Negócios das Obras Públicas. Porto Alegre, 1925-1934. Acervo do Arquivo Histórico.

RIO GRANDE DO SUL. Relatórios Secretaria de Educação e Saúde Pública. Porto Alegre, 1935. Acervo do Arquivo Histórico.

THIESSE, Anne-Marie. Ficções Criadoras: as Identidades Nacionais. Anos 90. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: PPGH. Porto Alegre, n.15, 2001/2002, p. 7-23

MUSEU AMPLIADO: DA ORIGEM AO SÉCULO XIX

Ana Cecília Rocha Veiga
anacecilia@arq.ufmg.br

Este artigo elabora uma trajetória dos museus, desde sua origem ao século XIX, abordando sua evolução conceitual, bem como a institucionalização e a estruturação dos conhecimentos associados ao universo museal. Procura compreender a construção das instituições culturais e museus através da sua história e de um olhar crítico do passado.

Palavras-chave: Museus, Terminologia, Conceitos, História.

"Começar pelas palavras talvez não seja coisa vã. As relações entre os fenômenos deixam marcas no corpo da linguagem" (BOSI, 1992, p. 11). A palavra *museu* tem sua origem no termo latim *museum*, que por sua vez deriva da palavra grega *mouseion*, ou ainda, "casa das musas". À mesma família etimológica de *Musa* pertencem *música* (o que concerne às Musas) e museu (templo das Musas, local onde residem ou onde alguém se adestra nas artes) (BRANDÃO, 1986, p. 202). Cada musa, ao todo nove, representava um ramo específico da literatura, da ciência e das artes. Assim, sua casa era o museu. Casa das musas, casa da memória. Segundo Schuhl (1952 *apud* FERNÁNDEZ, 1993, p. 49), Platão teria mencionado a intenção de que houvesse pessoal atento a receber os "turistas" em peregrinação artística, facilitando a apreciação das obras inspiradas pelas Musas nos templos. O historiador Heródoto reforça essa teoria, informando que nos principais templos das cidades famosas (Atenas, Delfos, etc.) os gregos disponibilizavam para contemplação pública suas relíquias artísticas (FERNÁNDEZ,, 1993, p. 56). No século V a.C., os Propileos da Acrópole de Atenas possuíam uma pinacoteca, descrita pelo viajante Pausânias. Portanto, é a partir da mitologia grega que o termo *museu* vai, paulatinamente, adquirindo o sentido que hoje lhe atribuímos.

Não obstante as origens do termo, o gênesis dos *museus* pode ser encontrada no ato de colecionar, tão antigo quanto a própria existência humana e quanto à noção de propriedade privada. Se a terminologia da palavra *museu* se ampara na reunião de saberes, também tem sua procedência vinculada à reunião de objetos, ou seja, ao "colecionismo". "Entendemos por 'colección' aquel conjunto de objetos que, mantenido temporal o permanentemente fuera de la actividad económica, se encuentra sujeto a una protección especial con la finalidad de ser expuesto a la mirada de los hombres" (HERNÁNDEZ, 1998, p. 13). A autora destaca quatro razões principais para o fenômeno: o respeito ao passado e às coisas antigas, o instinto de propriedade, o verdadeiro amor à arte e o colecionismo puro.

Faraós, reis, imperadores e papas da Antiguidade amealhavam objetos de ouro, prata, bronze e outros materiais preciosos, que se prestavam à manifestação do seu poder e prestígio social. Bazin (1969) denomina as tumbas repletas de tesouros egípcios como verdadeiros museus funerários. No Palácio de Nabucodonosor reunia-se uma grande coleção, oriunda de espólios de guerra, denominada "Gabinete de Maravilhas da Humanidade" (FERNÁNDEZ, 1993, p. 52). Guarnieri descreve que "a primeira atividade sistemática de organização de acervos tem origem na Caldeia, seis séculos antes de Cristo, quando a princesa Bel Chalti Nannar reuniu e documentou, através de registros, o tesouro contido no palácio de seu pai, composto por jóias e artefatos" (*apud* FRONER, 2001, p. 48).

No século II antes de Cristo, a segurança econômica da dinastia dos Ptolomeus gestou aquela que seria, além da biblioteca mais enigmática e surpreendente da história, um novo modelo de *museu*, não mais focado no deleite das musas mitológicas, mas na compilação do saber enciclopédico, possuindo mais de 700.000 manuscritos. "Foi a primeira Universidade do mundo. Essencialmente, era um colégio de sábios emprenhados, principalmente, em pesquisas e história, mas, também, até certo ponto, como se deduz de Arquimedes, em ensinar" (SPALDING, 1974, p. 197). Astronomia, filosofia, religião, medicina, geografia e uma infinidade de campos do conhecimento encontravam ali registros materiais e intangíveis, nos muitos objetos e páginas escritas que procuravam reduzir todo o saber do mundo em um só lugar.

Os romanos herdaram dos gregos o gosto pelo colecionismo de arte, inaugurando novas formas de colecionar, como a exportação de peças valiosas das diversas províncias sob seu domínio. Porém, a palavra *museu* no contexto da cultura romana possuía significado um tanto diverso, referindo-se a "villa particular, donde tenían lugar reuniones filosóficas, término que nunca se aplicó a una colección de obras de arte" (HERNÁNDEZ, 1998, p. 15). O colecionismo mobilizou também a produção de conhecimento específico. O arquiteto romano Vitruvius recomendava, por exemplo, que as pinturas ficassem em gabinetes voltados para o norte. Apesar do florescimento no mundo greco-romano, após a destruição da Biblioteca de Alexandria, nos primeiros séculos da Era Cristã, seguiu-se cerca de um milênio sem o surgimento de empreendimentos desse porte. Período marcado pelo esvaziamento dos museus no Ocidente, tanto no seu sentido mitológico original, como nesse novo contexto proposto em Alexandria. A queda do Império Romano colaborou para o surgimento de novas culturas na Europa, impulsionando o colecionismo litúrgico e a arte cristã. A igreja medieval seria praticamente o único local onde as artes, em suas diferentes formas e manifestações, estariam ao alcance do homem comum, exercendo grande papel no repensar e ressurgir museais. Portanto, na Idade Média, o colecionismo adquiriu novos contornos.

> *O cristianismo pregava o despojamento pessoal, o desprendimento dos bens materiais supérfluos. A igreja passa a ser a principal receptora de doações e forma assim verdadeiros*

> *tesouros, o principal tendo sido o "tesouro de São Pedro". Grande força política então, a Igreja usava seus tesouros para lastrear alianças, formalizar pactos políticos e financiar guerras contra os inimigos do Estado papal (SUANO, 1986, p. 14).*

As coleções de todas as épocas, em especial as obras de arte em materiais nobres, serviam ainda de reserva econômica para períodos facciosos. O exemplo mais famoso talvez seja o cavalo de Leonardo da Vinci, que não saiu da fase de projeto, pois o bronze destinado à sua construção precisou ser deslocado para fins bélicos.

Os museus entram na era moderna... "Renascer" remete à ideia de ressurgir, recuperar, revalorizar. Reencontrar na grandeza da Roma antiga o sabor de um momento imperial e tentar revivê-lo, em última instância. Redescobriram-se os objetos gregos e romanos, assim como o valor simbólico, artístico e histórico das obras, não somente o seu valor material. Ali então se cunhou o termo Idade Média, conferindo ao intervalo entre idade clássica e os novos tempos uma obscuridade e silêncio inverídicos. Nesse interstício floresceu a arte gótica e, lentamente, preparou-se o caldo artístico e cultural necessário para a eclosão de uma época extraordinária chamada Renascimento. Florença fervilhava de artistas e esperanças inovadoras. O homem passou a olhar para o próprio homem, para dentro de si e para o outro à sua volta. As coleções renascentistas, principescas e reais, originariam a instituição *museu* como hoje a conhecemos. Entretanto, alguns problemas permeavam o mundo das "antiguidades": os falsos antigos eram quase uma febre, difícil demais de debelar. Especialmente aquelas relacionadas com a religiosidade: as relíquias sagradas. Até que insurgiu a Reforma Protestante...

> *De início, a Idade Média fabrica, sem má consciência, falsos diplomas, falsas cartas, falsos textos canônicos, mas a partir do século XII, a Igreja, e mais particularmente a cúria romana (...), empreende a luta contra os falsos e os falsários. Dá-se um passo importante quando o famoso humanista florentino Lorenzo Valla demonstra, mediante argumentos filológicos e em resposta à demanda de Afonso o Magnânimo, rei de Aragão e de Sicília, no seu tratado De falso credito et ementita Constantini donatione declamatio (1440), que a famosa doação de Constantino, com a qual o imperador teria feito dom ao papa do Estado pontifício, é um falso. A Declamatio é publicada apenas em 1517 pelo amigo de Lutero, Ulrich von Hutten (LE GOFF, 1982, p. 100).*

Lutero será o estopim de uma grande mudança: a Reforma Protestante. A sociedade dessa época, bem como a Igreja, esposava uma "fé material", manifesta na arquitetura, nas artes e, também, nas relíquias sagradas. Lutero passou a rever a validade de tais afirmações. São muitas as mudanças apregoadas por essa nova vertente do cristianismo. Entretanto, para fins deste artigo, não cabe nos delongarmos em cada uma dessas teses, ainda que todas tenham tido profunda interferência no cenário cultural da época. O que nos cabe como foco é a experiência "materialista" da fé de então, que vem a ser contestada veementemente pelo protestantismo e que terá

um grande impacto na produção artística e museal do período. Os reformados esclarecidos defendiam a manutenção das construções e obras de arte existentes, mas estimulavam a simplicidade e limpeza decorativa dos novos templos. Como resposta aos protestos, a Igreja Católica promoveu um movimento denominado Contrarreforma, que tinha no incentivo às artes um de seus pilares.

> *De fato, a Contrarreforma compreendeu perfeitamente o papel da cultura na defesa e preservação da sociedade cristã, tanto assim que com tal objetivo foram criados, em 1601, por Federico Borromeo, arcebispo de Milão, a Biblioteca Ambrosiana e a Academia de Belas-Artes. Nesta última, Borromeo reuniu incontáveis obras de arte e fez daquilo que chamava seu museum, um centro didático para a produção artística. Ou seja, este museu, visitável por público seleto, sobretudo artistas, servia como "receituário" da estética aprovada pela Igreja. (...) Assim é que o final do século XVII e começo do século XVIII viram a cristalização da instituição museu em sua função social de expor objetos que documentassem o passado e o presente e celebrassem a ciência e a historiografia oficiais. Esta problemática foi analisada por Lanfranco Binni e Giovanni Pinna, profissionais de museus italianos que bem notaram que não havia lugar, nesses museus, para as ideias e descobertas de Galileo Galilei (SUANO, 1986, p. 23).*

Grande parte dos opositores a essa "historiografia oficial" tiveram reveses com a Inquisição, muitos pagando com a própria vida por suas convicções filosóficas, científicas, artísticas ou de fé. O avante museístico, contudo, não parava... O estudo dos documentos e objetos, bem como a conservação dos monumentos e das antiguidades, havia entrado vigorosamente em cena. O grande duque Cosme I (1519-1574) encomendou do arquiteto Giorgio Vasari a construção daquele que é considerado como o primeiro edifício projetado para ser museu: a Galeria Uffizi. Aberta à visitação em 1582, constava inclusive em guias turísticos da época, sendo até hoje um dos museus mais importantes do mundo. Grandes gênios da arquitetura e da pintura foram conclamados a restaurar obras clássicas, herdadas dos mecenas burgueses do *Quattroccento* – como os Médicis supracitados – e das coleções privadas diversas. Os avanços prosseguem e, em meio a tempos ainda turbulentos, na cidade de Oxford (1683), inaugurou-se o primeiro museu público da Europa, o Ashmolean Museum, com o objetivo de que se tornasse museu da Universidade de Oxford, portanto, museu universitário.

Faz-se essencial, neste contexto, distinguir entre coleções "abertas ao público" e uma instituição que se coloque totalmente a serviço do mesmo. Tanto os espaços vinculados à Igreja, quanto o próprio Ashmolean, abriam suas portas para públicos seletos, tais como cúpulas eclesiásticas, artistas, governantes e, no caso de museus universitários, especialistas e estudantes (SUANO, 1986, p. 25). Tudo, entretanto, estava por se transformar, com os novos ares filosóficos e culturais trazidos pelos séculos vindouros, que mudaria de vez a face do que hoje conhecemos como museu. Entre os séculos XVI e XVIII, as mudanças políticas, econômicas, educacionais e culturais dilataram o acesso aos acervos expostos. Manifestos contra o fechamento das coleções ainda pouco

acessíveis publicavam a importância de se iniciar os não iniciados no mundo artístico. As curiosidades colecionadas ultrapassaram o campo das artes, contemplando instrumentos científicos, exemplares da fauna e flora, minerais e fósseis, alguns imaginários e montagens artificiais.

> *Em um tratado de 1727, intitulado Museografia, Caspar F. Neickel descreve os locais mais aptos para reunir objetos, a maneira de conservá-los em um clima apropriado e determina algumas classificações: Naturalia, para os gabinetes e Curiosa Artificialia, para os elementos estéticos (FRONER, 2001, p. 60).*

A museografia neickeliana revela o auge do enciclopedismo, construindo uma proposta de "museu ideal" que mais se relacionava com os gabinetes de curiosidades do que com os gabinetes de arte (FERNÁNDEZ, 1993).

O termo *museu* também mantinha sua relação com o ato de compilar o conhecimento em geral, prescindindo inclusive de instalações físicas. Sob a alcunha de "museu", inúmeras publicações proliferaram no período das Luzes, prometendo sintetizar as informações disponíveis em determinada matéria. Um dos mais curiosos exemplares é o *Museum Britanicum*, folhetinho de 1791 que coligia "assuntos elegantes para conversação" e "coisas curiosas, pitorescas e raras", conforme sua própria introdução (SUANO, 1986, p. 11). Seja qual fosse o viés, o universo das coleções e dos colecionadores abraçava, cada vez mais, a organização sistematizada de seus acervos. Apesar da grande contribuição dos italianos, foram os reis espanhóis os detentores da coleção de pintura mais importante da Europa. De geração em geração, esse tesouro foi sendo alimentado para se tornar a base fundadora do Museo del Prado, cujo edifício data de 1785, passando das mãos da realeza para o Estado em 1868.

Aos poucos, as coleções particulares foram se ampliando drasticamente e sendo abertas ao público, ainda que não universal, associando a terminologia "museu" a esses pitorescos espaços expositivos. No Iluminismo, o círculo dos colecionadores vai ser profundamente alargado, com a institucionalização de práticas inéditas, tais como exposições, vendas públicas e elaboração de catálogos das coleções.

> *(...) Kant. A Crítica do juízo (1790) dá à arte identidade e dignidade novas, atribuindo sua origem a uma faculdade autônoma do espírito. Desses dois valores – histórico e artístico – que os humanistas haviam descoberto nas antiguidades, a maioria dos antiquários guardou, contudo, apenas o primeiro, negligenciando o segundo. (...) Esse amor à arte que, a partir do Renascimento, exige, para sua satisfação, a presença real de seu objeto, iria enfim mobilizar forças sociais poderosas o bastante para institucionalizar uma conservação material sistemática das antiguidades? Parecia ter chegado essa hora. (...) Enquanto se multiplicavam as coleções privadas, cujo surgimento no Quattrocento fora contemporâneo do das coleções de "antiguidades" e que pertenciam à mesma constelação de conhecimentos e práticas, foram criados os primeiros museus de arte: conservatórios oficiais de pintura, escultura, desenho, gravura, destinados ao público (CHOAY, 2001, p.85, 89).*

Suano chama a atenção para o fato de que "os primeiros cinquenta anos do museu público europeu – considerando-se 1759, a abertura do Museu Britânico, como ponto de partida – não foram seu período mais feliz e fecundo" (SUANO, 1986, p. 35). O museu era visto como um repositório de valores que as camadas populares aborreciam, resultado de séculos de exploração de alguns sobre muitos. Já para as camadas abastadas, o museu vituperava tudo que dantes era exclusivo e, agora, banalizava-se na presença de iletrados sem fortuna. Apesar do seu caráter nacional, destinava-se essencialmente ao homem culto. Era necessário conhecer os códigos comportamentais para se frequentar os espaços de então. A suposta "algazarra" dos desfavorecidos cultural e economicamente excluía as camadas mais baixas das visitações de muitas coleções abertas, exceto em alguns casos, em que o interessado fosse pessoa ordeira, recomendada por *gentleman* ou *lady* da alta sociedade. Registros históricos, como a nota publicada por Sir Ashton, que tecia uma série de recomendações aos visitantes, deixavam claros a segregação de classes e o estereótipo associado às mais baixas. Até que movimentos intestinos convulsionaram a França e o poder mudou de mãos.

Se nos seus primórdios, ainda bastante caóticos, a Revolução Francesa (1789) propalou grande destruição do patrimônio artístico e edificado da França, num segundo momento reflexivo, esses objetos do "passado político" francês foram preservados com o objetivo de se estudar a história. Com os bens do clero, dos emigrados e da Coroa colocados por lei à disposição da nação, urgia inventariar esses espólios, bem como elaborar regras de sua gestão e novas destinações à herança patrimonial que se acumulava em depósitos. Ao serem finalmente transferidos para espaços abertos ao público, temos a consagração do *museu*. Imbuídos do espírito enciclopedista, os museus tinham fins educativos, onde o civismo, a história, as artes seriam nacionalmente divulgadas... o museu finalmente abria-se ao público em definitivo. As primeiras experiências malograram devido à ausência de conhecimentos associados à nova matéria que insurgia, medrando o Louvre, para onde convergiam as riquezas artísticas sob a Revolução.

Em 1793, o nascedouro do Louvre – Museu Central das Artes – abriu as portas ao público em algumas galerias específicas, migrando o museu aos poucos para os demais ambientes, até se ocupar de todo o palácio (Louvre, 2010). A partir de 1795, novas peças são acrescidas, fruto das ocupações de territórios estrangeiros por Napoleão. Entretanto, em 1815, teve início a devolução de algumas obras aos seus países de origem. A partir de 1848, o Louvre encontra-se subordinado ao Ministério do Interior, vindo a ser totalmente reformulado em 1932, passando a expor seu acervo a partir de critérios cronológicos e geográficos, articulados em seis departamentos: Antiguidades Orientais, Antiguidades Egípcias, Antiguidades Gregas e Romanas, Pintura, Escultura e Artes Decorativas e Industriais (HERNÁNDEZ, 1998, p. 25). A intervenção mais famosa e polêmica, com certeza, foi a inclusão da Pirâmide dupla (externa e interna) do arquiteto Pei (1983) no pátio

central do palácio, dentro do projeto *Gran Louvre* do presidente Mitterrand. Por ali, até hoje, se tem o principal acesso às instalações do museu. Mas ainda estamos no século retrasado...

Ao redor do globo, inclusive no Novo Mundo, os museus também proliferavam. Nos Estados Unidos, final do século XVIII, o Museu de Salem – Sociedade Marítima das Índias Ocidentais, fundado em 1799 – passou a integrar as coleções do Instituto Essex, que o adquiriu para ser Museu Universitário de Harvard. Renomeado Peabody Museum, teve sua fundação em 1866 por George Peabody. Trata-se de um dos museus mais antigos do mundo devotado à Antropologia (HARVARD, 2010), possuindo uma das coleções mais abrangentes da Arqueologia e Etnologia norte-americanas.

"Los museos americanos se diferencian de los europeos por su estructura jurídica, por su forma de organización, por sus sistemas de financiación, por el grade de inserción social y por la propria concepción ontológica de museo" (HERNÁNDEZ, 1998, p. 31). Nas Américas, as sociedades, resultado da convergência entre os interesses públicos e privados, até hoje perduram, sendo responsáveis pela criação de diversos museus, escolas e hospitais. Dentre suas notáveis contribuições, destaca-se o nascimento daquele que seria o museu mais abrangente do Ocidente, bem como o museu mais importante das Américas – o Metropolitan Museum. Fundado em 1870, consiste em um dos maiores e mais refinados museus de arte do mundo. Com mais de dois milhões de obras em seu acervo, cobrindo cerca de cinco mil anos da cultura mundial, possui coleções de todas as partes do planeta (THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, 2010).

Em 1821, Goethe lança a sua teoria sobre a "organização dupla dos museus", em que prevê uma zona para o público em geral e outra para os "iniciados e expertos". Suas teorias consistiram em um marco de sua época, influenciando o Natural History Museum em Londres (1886), que fez valer, ainda que parcialmente, essa articulação goethiana do espaço museológico. Na Alemanha, principalmente, temos o estudo racional das questões envolvendo os museus e sua organização. Gustav Waagen, então diretor da Pinacoteca de Berlim, assim como seu sucessor – Wilhelm von Bode –, destacaram-se nesse cenário. No hoje denominado Bode Museum, prescindiu-se da ordenação tradicional das peças, separadas normalmente por técnicas, mesclando-se as obras, popularizando um estilo peculiar de exposição em sua época (FERNÁNDEZ, 1993).

No século XIX, portanto, consagrou-se o fenômeno europeu dos museus, que cruza terras além-mar em direção ao Novo Mundo. Nesse mesmo século, o Brasil entrava para a história da museologia com alguns dos mais antigos museus da América do Sul. Duas instituições culturais, de iniciativa de Dom João VI, iniciariam esse processo: a Escola Nacional de Belas Artes (fundada em 1815 como Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios) e o Museu Nacional do Rio de Janeiro. Entretanto, essa história precisa começar um pouco antes de tudo isso, com a chegada da Missão Francesa ao Brasil e sua revolução cultural.

Após a vinda da Coroa Portuguesa em 1808, consequência das investidas napoleônicas na Europa, o Conde da Barca – António de Araújo e Azevedo, então ministro da Marinha e Ultramar –, trabalhou febrilmente para que a "modernidade francesa da colônia cultural de Lebreton" fosse "uma peça fundamental no jogo maior da hegemonia comercial e política britânica" (BANDEIRA; LAGO, 2008, p. 19). Ao contrário do que reza tantas vezes a história, os artistas da Missão Francesa não foram formalmente convidados pela Coroa Portuguesa. Todos bonapartistas, partiram para o Novo Mundo por conta própria, decorrência do clima político que tomava curso na França convulsionada, sem qualquer garantia formal de que alcançariam o apoio de sua majestade em terras brasileiras. Para Debret, um dos expoentes da Colônia Lebreton, era prioridade fundar a Real Academia de desenho, pintura, escultura e arquitetura civil, empresa que se concretizou somente em 1820. Nove anos depois, acontece o primeiro Salão da Imperial Academia das Belas Artes, tendo a exposição atingido sucesso absoluto de imprensa e público, visitada por mais de duas mil pessoas. Outro grande feito, decorrente desse evento, consistiu na introdução no Brasil, por Debret, do *catálogo de exposição*, inovação memorável para as artes e a expografia.

> *Organizado por autor e categoria de pintura, e não obedecendo a topografia da accrochage – não há como rependurar os quadros numa sala de exposição imaginária. A pequena obra editada por Debret é preciosa ao mostrar, além da lista dos artistas, a ordem de importância que o pintor de história determinou – que começa pelas obras do próprio pintor de história – e a explicação das obras apresentadas. A doutrina da hierarquia dos gêneros de pintura estabelecida por Debret foi herdada da Antiguidade. Em ordem decrescente, a de maior prestígio é a pintura histórica, ou de história, profana, religiosa ou alegórica, seguida da pintura de gêneros, representação de seres humanos considerados na sua existência cotidiana, o retrato, a paisagem e a natureza morta. Ela parte daquilo que exige mais "imaginação" e criatividade, por conseguinte mais "talento", até aquilo que é considerado "mera" cópia do real (BANDEIRA; LAGO, 2008, p. 46).*

No mesmo período foi fundado o "Museu Real" (1818), primeira instituição científica do país. Inicialmente instalado no Campo de Sant'Anna, em 1892 passou a ocupar o Paço de São Cristóvão (Quinta da Boa Vista), residência real onde nasceu D. Pedro II e tomou curso a 1ª Assembleia Constituinte Republicana. Atualmente, sob o nome de Museu Nacional, faz parte do quadro da UFRJ, sendo um dos maiores museus de História Natural e Antropologia da América Latina (MUSEU NACIONAL DO RJ, 2010).

No século XIX, museus históricos, museus científicos e museus artísticos contribuíram para a construção da identidade nacional. No século XX, essa mesma identidade é reformulada, porém subordinada às duas ditaduras que conduziram as estruturas culturais na primeira (1937-1945, Era Vargas) e na segunda metade do século XX (1964-1985, Golpe Militar). No século XXI, a função social do museu torna-se um desafio, e o museu público vai adquirir papel protagonista no cenário educativo e cultural em nosso país e no mundo. Mas estes são capítulos de um cenário contem-

porâneo, de uma *nova museologia*, que merece ser amplamente detalhada em outro momento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. Debret e o Brasil: obra completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.

BAZIN, G. El tiempo de los museos. Barcelona: 1969.

BOSI, Alfredo. Dialética da colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia grega. Petrópolis: Vozes, 1986. v. I.

CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

FERNANDÉZ, Luis Alonso. Museologia: introducción a la teoria y práctica del museo. Madrid: Istmo, 1993.

FRONER, Yacy-Ara. Os domínios da memória. 2001. 513 f. Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo.

HARVARD. Disponível em: <http://www.harvard.edu>. Acesso em: 15 set. 2010.

HERNÁNDEZ, Francisca Hernández. Manual de museología. Madrid: Editorial Sintesis, 1998.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: _____. Memória/História. Portugal: Imp. Nacional Casa da Moeda, 1982. p. 95-106. (Einaudi, v. 1.)

MUSEU NACIONAL DO RIO DE JANEIRO. Disponível em: <http://www.museunacional.ufrj.br>. Acesso em: 21 set. 2010.

SPALDING, Tassilo Orpheu. Deuses e heróis da Antiguidade clássica. São Paulo: Cultrix, 1974.

SUANO, Marlene. O que é museu. São Paulo: Brasiliense, 1986.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Disponível em: <http://www.metmuseum.org>. Acesso em: 15 set. 2010.

VEIGA, Ana Cecília Rocha. Gestão do Projeto de Museus e Exposições. Belo Horizonte: C/Arte, FAPEMIG, 2013.

VEIGA, Ana Cecília Rocha. Modelo de referência para a gestão de projetos de museus e exposições. 2012.612 f. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

MEMORIAL HISTÓRICO ACIOLI SOBRAL EM JAPARATUBA/SE: UMA ANÁLISE

Cristina de Almeida Valença Cunha Barroso
tina_valenca@yahoo.com.br

Priscila Maria de Jesus
priscilamdj@gmail.com

O presente artigo tem por objetivo construir um diagnóstico do Memorial Histórico Aciolli Sobral, localizado na cidade de cidade de Japaratuba/SE, apontando suas potencialidades enquanto instituição que preserva e comunica a memória e o patrimônio cultural da cidade e sua sociedade. Por meio de uma narrativa que enfatiza os aspectos levantados, como gestão da informação, comunicação, buscou-se analisar os pontos que precisam ser revistos e possibilidades de trabalho. Através de uma abordagem que situa o museu dentro do contexto histórico e cultural do estado de Sergipe e, sobretudo, da cidade de Japaratuba, pretendeu-se destacar a importância da existência de salvaguarda da memória local para os processos de afirmação das identidades e valoração da cultura japaratubense.

Palavras-chave: Memorial, Comunicação, Gestação da Informação.

JAPATATUBA: ANTECESDENTES E INFLUÊNCIAS DA CULTURA LOCAL

Localizada na região do Continguiba, a cidade de Japaratuba faz parte do rol das primeiras povoações existentes em terras sergipanas. Mas Japaratuba nasceu como missão. Acompanhando o movimento de expansão colonial as atividades missionárias também cresciam. As missões de aldeamento era um mecanismo de cristianização importante para o processo de expansão. Diz Santos:

> *Foi a presença dos missionários na Colina do Lavradio, com seu trabalho de catequese, que deu o agrupamentos o nome de Missão, que num desafio ao tempo permanece até hoje (...) logo depois da expulsão dos jesuítas de Portugal e do Brasil, o antigo convento transformou se num cemitério público (SANTOS,1990, p.33).*

Na Missão de Japaratuba a catequese também foi um evento presente e útil, não só aos desígnios da Igreja Católica, bem como aos próprios índios, porque existia uma legislação que proibia que os índios já catequizados ou "índios de consciência" fossem escravizados. Apesar de que nem sempre os colonos respeitavam as leis, mas a presença dos missionários "criava embaraços para que os índios fossem retirados das aldeias e levados como cativos para as povoações dos brancos." (DANTAS,1991, p. 35).

Segundo Góes (2002) foi somente no ano de 1704 que os Carmelitas Calçados chegaram liderados pelo frei João Batista da Santíssima Trindade. Eles se instalaram nas Canavieirinhas onde existia a tribo Boimé e, por causa da varíola que assolava a região, os sobreviventes se mudaram para um local chamado Alto do Borgado ou Lavradio, um dos lugares mais altos da região e que hoje se localiza logo atrás da Igreja Matriz Nossa Senhora da Saúde de Japaratuba (GOES, 2002, p. 115). Nas terras de Japaratuba cultivou-se a cana-de-açúcar, mas não só isso, existia a pecuária,

a cultura familiar e a pesca. O açúcar garantiu a Japaratuba muitos baronatos, a exemplo do Barão de Japaratuba, dono do engenho Topo, que teve seu título outorgado por Dom Pedro II (GOES, 2002). Isto porque em Sergipe a maior concentração de engenhos foi nos vales dos rios, principalmente daqueles que compõem as bacias Japaratuba, Sergipe e Vaza-barris. (OLIVA e SANTOS, 1998, p. 49). A produção de Açúcar foi tão importante para o desenvolvimento político e econômico de Japaratuba, que em 1900, ela já contava com um total de 28 engenhos em funcionamento.

A realidade cultural que marca essa localidade perpassa o tempo e demonstra a riqueza cultural que a oralidade e as práticas sociais perduraram. Zózimo Lima, no livro *Variações em fá sustenido*, transcreve um texto seu publicado em janeiro de 1938, no Correio de Aracaju, sobre a festa de Reis de Japaratuba. Nesse texto, o autor capelense descreve sua impressão da festa:

> *Em Japaratuba, à noite, do dia santo de Reis, eu tornei aos dias de minha mocidade. Voltei a ver as tradicionais cabacinhas, que servem para ensopar o peito arfante, farto e rijo das morenas, e ouvir, à meia noite, em plena praça o xistoso pregão do vaqueiro do reisado. Assisti, espetáculo inédito, na Igreja da Matriz, pelo sacerdote, após a missa, a coroação do rei e da rainha dos cacumbis. E não pude conter minha admiração em vendo o ritmo das vira-voltas e passadas das Taieiras acompanhadas pela cadencia monótona dos ritornelos. Não há em Sergipe, chegança ou marujada que se compare a que eu assisti na terra que tem a padroeira milagrosa Nossa Senhora da Saúde.(...) ainda se podem ser vistos hoje esses festejos e espetáculos tradicionais na velha Missão de Japaratuba.(ZOZIMO, 2003:52)*

Conforme afirmou Alencar (1998) na tradição popular é possível perceber a união, os cantos, das danças, das tradições, da linguagem e histórias e, principalmente, do lúdico. Além disso, alega que as cidades de Japaratuba e Laranjeiras "são verdadeiros celeiros do folclore e se destacam pela permanência dos seus folguedos." (ALENCAR, 1998, p. 42).

Algumas expressões ainda podem ser vistas em Japaratuba como as Taieiras que, nessa região, assume um caráter mais profano, mas ainda mantém certa identidade com o ritmo e cantos africanos nas suas manifestações. Além das Taieiras, identifica-se ainda hoje a presença de grupos de Cacumbi. Conforme Alencar (1998) os Reis do Cacumbi são coroados em missa solene na festa de Reis e "a chegada dos reis à Igreja obedece ao perfeito estilo do séquito real africano." (ALENCAR, 1998, p. 76). Além desses, pode-se citar o Maracatu, o Reisado e a Chegança.

A CIDADE E O MEMORIAL

O Memorial Histórico Otávio Aciolli Sobral (MHAS) é uma referência para a cidade de Japaratuba, tanto pelo valor histórico do seu acervo, como por ser a única instituição patrimonial da cidade. O prédio onde se localiza o memorial está situado bem ao centro da cidade, nas imediações da praça principal e da praça da Matriz (ver *Figura 01*).

Além de ser um representante simbólico da história da cidade, a localização privilegiada do

Museu proporciona o desenvolvimento das atividades turísticas. Assim, quando Murta e Albano (2005) analisa a relação do homem e os bens culturais e a experiência de visita, reflete sobre as formas de conhecimento que o turista/visitante com o lugar desconhecido. O novo, a curiosidade e o deslumbramento são aspectos importantes que caracterizam essa experiência de visita. Afirmam que "[...] o olhar do visitante procura encontrar a singularidade do lugar, seus símbolos e significados marcantes. Os ambientes, sobretudo as cidades, devem ser vistos como um enigma a ser desvelado pela exploração" (MURTA e ALBANO, 2005. p. 09).

Figura 01 – Vista aérea da praça da Matriz de Japaratuba. Agosto de 2013. Reprodução: Cristina Barroso. Fonte: Acervo do Memorial Histórico Aciolli Sobral

O prédio que abriga o museu é uma antiga residência que pertenceu ao padre Caio Tavares[1] que, em testamento, a deixou para os filhos. Estes a venderam para o prefeito Helio Sobral[2] que fez a cessão para o funcionamento do Memorial como forma de promover e incentivar a democratização da cultura e consolidação da identidade da população da região.

A riqueza da arquitetura data do século XIX, que fica evidente ao se observar a estrutura do edifício, como demonstra a *Figura 02*, que sugere o poderio econômico da família que a construiu. Hoje, o prédio considerado histórico, compõe o conjunto de casas situadas em volta da praça e é das últimas a manter as características originais de sua construção e, assim, resguarda tanto em sua fachada como no seu interior a representação da memória local.

Figura 02 - Fachada do Memorial Histórico Aciolli Sobral. Agosto de 2013. Foto: Cristina Barroso.

A Casa onde hoje funciona o Memorial, além do significado histórico, é acolhedora e atraente. Trata-se de uma casa de esquina, não tem jardim, mas apresenta uma sacada através da qual só se tem acesso através de uma escada com cinco degraus. Ainda na sacada encontramos o piso original em ladrilho trabalhado em formas geométricas, típico da época (*ver Figura 03*).

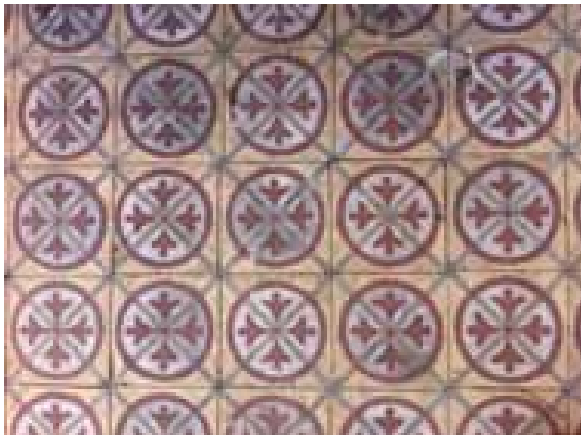


Figura 03 - Ladrilho da sacada do MHAS. Agosto de 2013. Foto: Cristina Barroso.

É um edifício que comporta uma entrada simples e logo se consegue observar a composição estrutural interna da casa. As paredes são revestidas com painéis de madeira e afrescos pintados na parte superior da parede, como demonstra a *Figura 04*. No entanto, seria importante um estudo com a equipe do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) para se identificar a originalidade dessa pintura e as possíveis intervenções que os afrescos podem ter sofrido ao longo do tempo, uma vez que as mesmas apresentam-se em bom estado e aparentam ter passado por uma intervenção recente.

Figura 04 - Afrescos nas paredes. Agosto 2013. Foto: Cristina Barroso.

A casa está dividida em cinco (cinco) ambientes mais uma sacada, um banheiro e uma copa. Todos os espaços estão ocupados com a exposição de longa duração e, por não possuir uma reserva técnica, todo o acervo da instituição encontra-se exposto. A primeira sala à direita de quem entra, corresponde a parte administrativa do museu; a segunda sala comporta objetos sacros que pertenceram ao Padre Caio Tavares; a terceira sala apresenta mobiliário e objetos da antiga casa; na quarta e na quinta salas estão dispostos uma série de coleções diversas dispostas em mobiliários antigos e em estantes de ferro; a sexta sala está reservada para a representação da cultura popular da região e para expor as obras e parte da história do artista Arthur Bispo do Rosário. Logo após encontra-se a copa e o banheiro. A descrição desses espaços pode ser melhor visualizada a partir da planta baixa da instituição (ver *Figura 05*).

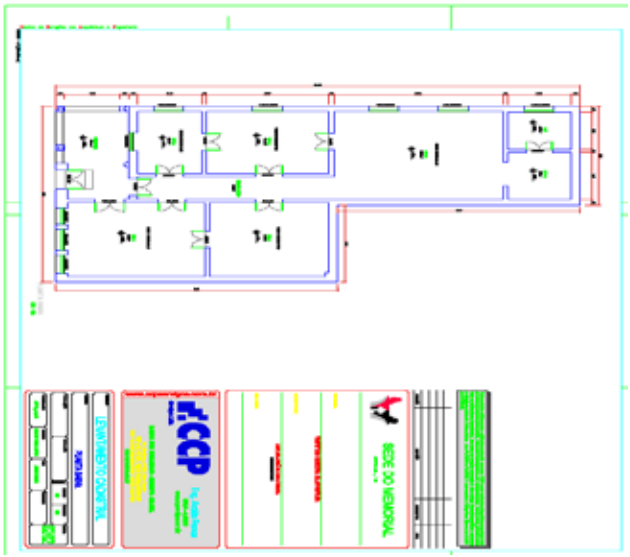


Figura 05 - Planta baixa do Memorial. Agosto de 2013. Fonte: Prefeitura de Japaratuba.

A INSTITUIÇÃO E SEU ACERVO: UM DIAGNÓSTICO

Japaratuba ou a Missão, como é comumente conhecida, possui um único museu que salvaguarda uma série de objetos não apresentam uma documentação museológica eficiente para poder fazer o diagnóstico das mesmas, ou mesmo em caso de furto, comprovar sua posse. Atualmente é impossível saber o quantitativo de objetos que adentraram o memorial ou o seu meio de aquisição, se foram doados, comprados, trocados, se estão sob guarda temporária, se existem objetos emprestados, ou mesmo se algum deles chegaram na instituição por meio de coleta. Além destas, precisa-se de informações básicas sobre a data de aquisição e a procedência. Sem essas informações o trabalho inicial de documentação e pesquisa torna-se mais complexo e, ao mesmo tempo, desafiante.

É importante compreender que antes de ser incorporado ao acervo do museu, o objeto pos-

sui uma historicidade que muitas vezes não é contemplada durante a realização dos procedimentos técnicos de catalogação. Por isso se torna necessário realizar um estudo das características intrínsecas (obtidas a partir da leitura do próprio objeto, como descrição, características, etc.) e extrínsecas (obtidas a partir de fontes e pesquisas realizadas sobre o objeto e a sociedade a que pertenceu) do objeto, que deve ser realizado no processo de documentação (BARBUY, 2008).

É preciso pensar em toda a história do objeto antes de sua entrada no museu. Compreender sua historicidade, tentando responder a perguntas como: de onde ele veio? Qual era a função dada por seu antigo proprietário/usuário? Como chegou até a instituição? Ao se falar dos procedimentos técnicos que fazem parte da documentação dos acervos de museus, não se deve compreendê-los apenas como um mecanismo de controle desse acervo, mas, também como fonte de informação que oferece suporte para pesquisa, conservação e comunicação (exposição e ação educativa).

No caso do memorial, acredita-se que a principal razão para o problema na gestão dessas informações seja a falta de conhecimento técnico dos dirigentes da instituição sobre a forma de trato com a documentação museológica. Acredita-se ainda que a falta de uma documentação organizada facilite, inclusive, os sistemáticos furtos de peças raras e importantes que fazem parte do acervo da instituição.

O Código de Ética para Museus do ICOM, ressalta a necessidade das instituições de manterem uma política própria de aquisição dos bens ao dizer:

> *Em cada museu, a autoridade de tutela deve adotar e tornar público um documento relativo à política de aquisição, proteção e utilização de acervos. Esta política deve estabelecer a situação dos objetos que não serão catalogados ou expostos. (CÓDIGO, 2010, p. 14-5).*

O processo de documentação de acervos deve contar com etapas específicas que levarão a instituição ao melhor conhecimento sobre seu acervo, seu estado de conservação e o que se deve comunicar. Assim, a importância no processo de preservação e comunicação desse acervo, seja por meio da exposição de longa duração, temporária, itinerantes, é possibilitar que a população de Japaratuba, estudiosos, turistas, entre outros, tenham acesso a essas informações e objetos. É necessário também ressaltar a ideia de Murta e Albano (2005), ao dizer que uma comunidade "[...] que não conhece a si mesma dificilmente poderá comunicar a importância de seu patrimônio." (MURTA e ALBANO, 2005 p. 11).

Para valorar e comunicar esse acervo é necessário antes fazer um tratamento adequado tanto dos objetos quanto dos documentos da instituição estabelecendo um plano de organização do arquivo permanente e do arquivo corrente. Essas ações devem estar previstas no Plano Museológico da instituição. Para isso seria necessário espaço, recursos humanos qualificados, material de trabalho, material de acondicionamento adequado para a criação e informatização do arquivo permanente e corrente da instituição, que infelizmente o memorial não dispõe. As atividades devem

estar de acordo com as recomendações de digitalização de documentos de arquivos permanentes de 2010 do Conselho Nacional de Arquivos – CONARQ, além de observar, também, as do Sistema Brasileiro de Museus.

No que tange ao MHAS, foi pensando no processo de digitalização do acervo que vise não só o armazenamento das informações sobre a documentação do arquivo permanente e corrente do museu, mas também da documentação museológica para facilitar o acesso à essas informações e organização de inventários, catálogos, do livro de tombo e para a organização efetiva de uma reserva técnica. Segundo a normatização sobre a digitalização, ressalta que esta "[...] é dirigida ao acesso, difusão e preservação do acervo." (CONARQ, 2010, p. 06).

A importância da informatização do arquivo do Memorial Histórico Aciolli Sobral não se configura apenas na razão da preservação do acervo, mas, principalmente, pela utilidade dessas informações para as pesquisas e para a montagem das exposições de longa duração, ou mesmo, para as temporárias. Neste sentido, a documentação corrobora para fundamentar a investigação sobre os objetos musealizados.

Conforme as orientações de Maria Inês Candido, no Caderno de Diretrizes Museológicas, a documentação museológica deve ser pensada como um mecanismo de preservação dos bens patrimoniais salvaguardados pelos museus. Nessa direção, ressalta que:

> *[...] é papel dos museus criar métodos e mecanismos que permitam o levantamento e o acesso às informações das quais objetos / documentos são suportes, estabelecendo a intermediação institucionalizada entre o indivíduo e o acervo preservado." (CANDIDO, 2006, p. 32-33).*

Para atender as necessidades e especificações do MHAS, para o seu bom funcionamento e gestão do acervo, propõe-se a higienização, digitalização e gerenciamento das informações, por meio de uma equipe composta de funcionários e estagiários remunerados e voluntários que deverão receber cursos de capacitação e supervisão, partindo de um convênio com o curso de Museologia da Universidade Federal de Sergipe e seu corpo docente.

A proposta que segue neste diagnóstico é a elaboração de uma base de dados digital para armazenamento das informações coletadas por esta equipe e, principalmente, do material digitalizado. Assim, compreende-se a urgência da criação dessa base tecnológica para a acomodação do acervo já tratado e, posteriormente, disponibilizar aos pesquisadores e demais instituições culturais interessadas.

Após a organização e digitalização do acervo documental do arquivo corrente e permanente do MHAS, recomenda-se a digitalização e inventário do acervo museológico da instituição. Estes podem, a partir de então, ser classificados em módulos de acordo com o projeto expográfico, bem como realocados para a reserva técnica, que deve ser criada. O próximo passo seria pensar nas for-

mas de pesquisa sobre as coleções que compõem este acervo de modo a assessorar a produção dos textos e instrumentos informativos que possam ser utilizados durantes as visitantes na exposição e nas ações culturais e educativas.

> *É importante pensar sobre o que pretende alcançar com as exposições, incluindo as temporárias e as itinerantes. É necessário que leve em conta sua missão e filosofia em relação à pesquisa, gerenciamento de acervo, educação e acesso público, assim como a natureza do acervo. (PLANEJAMENTO, 2001, p. 21)*

Meneses (1992) lembra que o museu enquanto lugar que coleta, preserva, expõe e estuda seus acervos provoca diversas formas de fruição do patrimônio que salvaguarda, seja através da contemplação, do sonho, do exercício da observação estética, da afetividade e do lúdico. Entretanto todas essas ações convergem para um mesmo aspecto, o exercício do conhecimento. Afirma ainda que no museu os objetos ao serem musealizados transformam-se em documentos, ou seja, a partir de então, são reconhecidos como parte integrante do patrimônio. Isto é, adotam a função de prover o público de informações "[...] ainda que, para isso, tenham que perder a serventia para a qual foram concebidos ou que definiu sua trajetória." (MENESES, 1992, p. 04).

Isto porque ao se tornarem parte do acervo da instituição os objetos ganham uma ressignificação, tornam-se bens patrimoniais e perdem a função que exerceu no passado. Assim, os objetos-documentos servem de testemunho. Ou seja, falam de uma determinada época, respondendo sobre a quem pertenceu, em que momento histórico, onde e com que finalidade foi criado.

Mas, vale ressaltar que nem toda informação presente no espaço expográfico se traduz em conhecimento. Ou seja, a informação que não está acessível é uma informação desnecessária. Isto porque o museu é o lugar onde a interação público-objeto-conhecimento deve acontecer sem ruídos. Nesse sentido a construção da expografia deve ser concebida de forma clara e didática e pensando na experiência que o visitante pode recriar durante a visita. Segundo Cury "[...] conceber e montar uma exposição significa construir e oferecer uma experiência para o público" (CURY, 2005, p. 43). Isto porque a finalidade do museu não é apenas servir como um local para que sejam desenvolvidos estudos especializados, mas que seja um lugar que estimule a aprendizagem acessível a todos (VALLADARES, 2010).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo, fruto do diagnóstico apresentado à instituição, tentou fazer uma relação entre os problemas enfrentados pelo memorial na gestão de seu acervo e possibilidades de soluções. Atualmente, o MHAS apresenta uma organização espacial dos objetos e expositores precários, o Memorial Histórico Aciolli Sobral deve pensar na construção de uma reserva técnica e trabalhar com a ideia da produção de exposições temporárias. O amontoado dos objetos e as estantes que

dão suporte a esses objetos dificultam e até corroboram para a degradação dos bens patrimoniais, configurando-o como um gabinete de curiosidades contemporâneo.

A exposição não forma um conjunto atraente e harmonioso, pelo contrário o excesso de objetos de diferentes épocas e temáticas acabam por não construir uma narrativa expográfica fluida e de fácil compreensão por parte do visitante. A riqueza do museu não está ligada apenas na raridade dos objetos que guarda, mas na harmonia e no prazer que proporciona ao visitante.

A arrumação criteriosa consiste pensar na segurança do objeto, na conservação, iluminação adequada, numa cenografia que realce a peça, na seleção das coleções, na produção de bons textos e material informativo, na produção do discurso envolvente e criativo de forma que o público possa se reconhecer e degustar das informações apresentadas. Esse é outro fator passível de ajustes nas exposições do MHAS.

Nessa direção, a equipe designada a dirigir o Memorial Histórico Aciolli Sobral deve pensar em formas de avaliar tanto a estrutura, a proposta expográfica, as ações culturais e educativas. Cabe ao museu conhecer quem é o seu público, suas necessidades e o que pensam para que possam realmente cumprir sua função social, demonstrando a riqueza do patrimônio cultural e a responsabilidade desta instituição em transmitir e preservar parte da história de Japaratuba e, consequentemente, da história de Sergipe.

Assim, ressalta-se que o que se busca na atualidade é um museu que reflita e interaja com a realidade da sociedade em que esteja inserido, que atue e interaja com a comunidade, possibilitando novas formas de diálogos na contemporaneidade.

NOTAS

[1] Padre Caio Tavares que dá o nome à praça principal, a Praça da Matriz.

[2] Hoje é o vice-prefeito da cidade de Japaratuba.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Aglaé D´Avila Fontes. Danças e folguedos: iniciação ao folclore sergipano. Aracaju: Secretaria do Estado da Educação do Desporto e Lazer, 1998.

BARBUY, Heloísa. Documentação museológica e a pesquisa em museus. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos; LOUREIRO, Lucia N. M. (Orgs.) Documentação em Museus. Rio de Janeiro: MAST, 2008, p. 33-43.

CANDIDO, Maria Inês. Documentação Museológica. In: Caderno de Diretrizes Museológicas 1. Brasília: MINC/IPHAN/Departamento de Museus e Centros Culturais. Belo Horizonte: Secretaria do Estado da Cultura/Superintendencia de Museus, 2006.

CÓDIGO de Ética do ICOM para Museus: versão lusófona. Goiânia: UFG/Museu Antropológico da UFG, 2010.

CURY, Exposição: concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2005.

DANTAS, Beatriz Gois. Os índios em Sergipe. In: Textos para a História de Sergipe. Diana M. Diniz (coord.). Aracaju: UFS/Banese, 1991.

GOES, Cristian. Japaratuba: terra da saúde. In: Caderno Cinform Municípios: história dos municípios publicado. Aracaju: Cinform, 2002.

IBGE. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/cidadesat/topwindow.htm?1 Acesso em: 05 de março de 2013.

LIMA, Zózimo. Variações em fá sustenido: crônicas sergipanas. 2 ed. Amp. e Rev. Aracaju: Triunfo, 2003.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Para que serve um museu histórico? In: Como explorar um museu histórico: mobiliário, pintura, veículos, armas. São Paulo: USP/Museu Paulista, 1992.

MURTA, Stela Maris e ALBANO, Celina. Interpretação, Preservação e Turismo: uma introdução. In: Interpretar o patrimônio: um exercício do olhar. Stela Maris Murta e Celina Albano (orgs.). Belo Horizonte: Ed UFMG;Território Brasilis, 2002.

NOBRAD. Disponível em: http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/Media/publicacoes/nobrade.pdf. Acesso em 02 de janeiro de 2013.

PLANEJAMENTO de Exposições. Tradução de Maria Luiza Pacheco Fernandes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Vitae, 2001, Série Museologia, 2.

SANTOS, Lenalda Andrade e OLIVA, Teresinha Alves de. Para conhecer a história de Sergipe. Aracaju: Opção gráfica, 1998.

SANTOS, Pedrinho dos. A proclamação da República na missão de Japaratuba. Aracaju: Info Graphics e editora, 1990.

VALLADARES, José Antonio do Prado. Museus para o povo: um estudo sobre os museus americanos. 2ed. Bahia: EPP, 2010.

UMA PROTO HISTÓRIA DO COLECIONISMO NA AMÉRICA PORTUGUESA

Marta Eloísa Melgaço Neves
nevesmarta@hotmail.com

Letícia Julião
juliao.leticia@gmail.com

O artigo busca ampliar os horizontes de pesquisas da história do colecionamento no Brasil, considerando sua inserção no cenário museal internacional na qualidade de território que se apresenta como fonte para a coleta europeia. Tendo como ponto de partida o colecionismo que se articulava à História Natural e às políticas coordenadas pela coroa portuguesa, analisa-se o caso particular do naturalista José Vieira Couto.

Palavras Chaves: Coleção, Ciências Naturais,
História do Colecionamento.

PERIFERIA COLECIONADA

A história das coleções no Brasil constitui-se em um campo de pesquisa ainda pouco explorado pela historiografia. É comum identificar os processos de formação de coleções com os momentos de criação das instituições de guarda, particularmente os museus que, surgidos no Brasil no século XIX, se diversificaram em número e áreas de atuação no século XX, sob a égide da República. Embora a formação de acervos tenha efetivamente prosperado sob o abrigo dessas instituições, não se pode esquecer que a prática colecionista tem uma trajetória independente das instituições, remontando ao período colonial, especialmente quando o Império Português se abre para as experiências das viagens filosóficas e em momento posterior quando viajantes europeus "redescobrem" a América espanhola e portuguesa, no rastro do processo de conquista da autonomia política dessas nações.

Como já assinalado por historiadores, a produção de conhecimento sobre o Atlântico português, sua natureza e as comunidades indígenas, constituiu-se empreendimento importante no sistema de controle e administração dos domínios coloniais. Dos relatos enviados por vassalos aos soberanos sobre o território do Brasil, comuns nos séculos XVI, XVII e parte do XVIII, seguiram-se as viagens filosóficas, quando a produção de conhecimento passou a se orientar pelos princípios das jovens ciências naturais, numa empresa patrocinada pelo próprio governo português. A partir de 1770, naturalistas formados em Coimbra, dirigem-se aos domínios ultramarinos, com o propósito de produzir relatos científicos, inventários, coletas e envio de remessas aos museus e sociedades científicas portuguesas.

O século XIX dará prosseguimento à produção de conhecimento sobre esses territórios e a consequente formação de acervos, práticas presididas por homens de ciências ou viajantes curiosos que se concentraram na observação, frequentemente impregnada pela perspectiva euro-

centrista e neocolonial, das riquezas naturais e humanas. São incursões que concorreram, por um lado, para a construção de um discurso científico europeu, forjado na experiência do confronto com a alteridade, e por outro, se prestaram como substrato para a formulação de simbologias das recém-criadas nações americanas. Diferentemente dos relatos do final do século XVIII, nos quais predominava a perspectiva naturalista, no século seguinte, o olhar europeu se ocupa também de questões de ordem política e social, uma vez que testemunha as transformações experimentadas nos processos de independência. Vale ressaltar que, não por acaso, as primeiras instituições museológicas brasileiras surgem nesse período de rompimento com o pacto colonial e de construção da nacionalidade.

Nesse cenário, o artigo pretende assinalar uma espécie de proto-história do colecionamento no Brasil, abordando sua inserção no cenário museal internacional na qualidade de território que se apresenta como fonte para a coleta europeia. É, pois, nessa condição de periferia coletada que se dá o engajamento do país na cultura museológica, condição que será sustentada após a independência e mesmo no período republicano.

A categoria de zona de contato, conceito que James Clifford toma de empréstimo de Mary Louise Pratt para analisar os museus, apresenta-se particularmente produtiva para se pensar o processo de formação dessas primeiras coleções brasileiras. Segundo Pratt, zonas de contato são espaços sociais de encontro entre o centro e a periferia, inscritos em uma lógica colonial, nos quais as interações se dão frequentemente em relações assimétricas de poder, entre pessoas anteriormente separadas geográfica e historicamente. Culturas distintas se conectam, se chocam e se entrelaçam em contextos de dominação e subordinação (PRATT, 1999, pp.23-38). Ao compreender o museu como zonas de contato, Clifford identifica na coleção a estrutura organizadora dessa instituição. É a coleção que permite ao museu se tornar um lugar de encontros e passagens, de intercâmbios culturais carregados de poder, que envolvem sempre relações históricas, políticas e morais. Para o autor a coleção funciona como a fronteira, na perspectiva proposta por Pratt, ou seja, é expressão de um movimento de expansão do ponto de vista europeu. Como tal, a coleção, supõe um centro e uma periferia; o centro é um ponto de coleção, a periferia uma área de descobrimento. O museu, localizado em geral em uma cidade metropolitana, constitui o destino histórico das produções culturais que ele, com amor e autoridade, salva, cuida e interpreta (PRATT,1999, p. 238).

Para o que interessa ao presente artigo, importa destacar que é na qualidade de periferia colecionada que o Brasil ingressa no universo dos museus, apresentando-se como um lugar/cultura a ser descoberto, colecionado, compreendido e exibido. É uma história que nasce dos contatos com colonizadores, que começa a ser escrita por viajantes, e que se dá a partir de uma "matriz ideológica que governa a forma de entender os "primitivos" em lugares "civilizados" (CLIFFORD,

1999, p. 244).

Pode-se dizer que, do ponto de vista dos centros colecionadores, dos lugares "civilizados", a historiografia tanto das ciências quanto das coleções, dispõe de número expressivo de estudos a respeito do processo de coleta e exibição dos "primitivos"[1] . No que concerne a Portugal, centro metropolitano de interesse particular no caso do Brasil, a obra "Colecções, Gabinetes e Museus em Portugal no século XVIII" de João Carlos Pires Brigola é uma referência importante. O autor admite que a história de museus e coleções, no período anterior ao pombalino, apresenta uma lacuna irreparável, decorrente das perdas infligidas em 1755 pelo terremoto de Lisboa. Observa que o reinado de D. João V certamente assistiu a um esforço das elites lusas para acertar o passo com a cultura colecionista, assimilando valores e práticas difundidas na Europa. Documentos atestam a existência de coleções de arte, medalhas, objetos arqueológicos e itens da natureza, constituídas em período anterior ao ano de 1755 no âmbito particular (BRIGOLA, 2003, pp. 51-53). A coleção de arqueologia do primeiro Marques de Abrantes, considerada o primeiro museu arqueológico de Portugal, é exemplo de acervo que se perdeu, incendiado por ocasião do terremoto. (RAMOS, 2014). Tiveram o mesmo destino os gabinetes e jardins botânicos particulares do próprio D. João V, do Conde de Ericeira, do Cardeal da Cunha, do Duque de Cadaval (BRIGOLA, 2003, p. 37). É possível que muitas dessas coleções que se perderam mantivessem objetos oriundos dos domínios coloniais, dentre os quais da América Portuguesa. Tem-se, por exemplo, notícia de curiosidades da América recolhidas ao museu particular do cardeal Cunha e de um viveiro com espécimes de aves vindas da África e do Brasil e de mostras de diamantes e pedras coloridas brasileiras da coleção de D. João V. De fato, naturalistas e colecionadores europeus setecentistas vislumbravam no império português um território inexplorado, excêntrico e por isso mesmo de grande interesse para aquisição de novos espécimes para os gabinetes de *naturalia*. (BRIGOLA, 2003, pp. 23-87)

Mas é a partir do modelo pombalino de Ilustração, período que coincide com o processo de reconstrução de Lisboa, que se concentraram iniciativas estatais impulsionando o colecionamento e os museus em Portugal. Rompendo com a tradição colecionista anterior ao terremoto, que se orientava pelo espírito curioso, pela coleta assistemática e no âmbito particular, tem início a uma nova fase na qual a formação de coleções passava a observar as premissas das ciências modernas, pressupondo a universalidade do conhecimento ditado pelas regras do método. Sustentava esse novo tipo de colecionamento um conjunto de instituições e políticas coordenadas pela coroa portuguesa, merecendo destaque a reforma do ensino na Universidade de Coimbra, nos anos de 1770, o empreendimento das viagens filosóficas às possessões ultramarinas, no último quartel do século XVIII e a construção do Museu de História Natural e do Jardim Botânico da Ajuda, iniciada na década de 1760. Impulsionavam essas iniciativas a adesão de Portugal, na transição do século XVIII para o XIX, às chamadas ciências naturais, idealizadas sob a égide do ideário moderno do

conhecimento iluminista.

Patrocinada pela Coroa, a ciência assumiu em Portugal um caráter estreitamente associado às razões de Estado. Os métodos das ciências naturais permitiam proceder ao inventário e descrição da natureza e de seus processos, associando-os à busca de utilidade e benefícios econômicos. Estando, portanto, a serviço de desígnios da Coroa, o conhecimento figurava como a base para o desenvolvimento dos setores comerciais e agrícolas tanto metropolitanos quanto coloniais (SILVA, 2004).

Visando a alcançar estes propósitos a administração pombalina providenciou a transferência de professores das universidades italianas para Coimbra, com destaque para o naturalista da Universidade de Pádua, Domenico Vandelli, que desempenhou papel central na institucionalização da História Natural em Portugal. Além de professor na Universidade de Coimbra, Vandelli atuou na Academia Real das Ciências de Lisboa, museus e jardins botânicos de Coimbra e de Ajuda e coordenou as Viagens Filosóficas em fins do século XVIII.

Inscritas em um projeto de Estado, de dimensões imperiais, as Viagens destinavam-se, ao mesmo tempo, a descrever os elementos da natureza, de cordo com concepções e métodos científicos, e a averiguar suas otencialidades para a exploração econômica do Império Português (SILVA, 2004, p.29). Para o cumprimento desses propósitos, eram previstos vários procedimentos: o inventário das espécies, a sua coleta, a sua preparação, o seu desenho, a sua classificação, a sua remessa e por fim o seu colecionamento e/ou exibição em espaços adequados como os museus, jardins, herbários ou gabinetes de história natural, onde pudessem ser observados e comparados pelos interessados.

Entre 1779 e 1781, Vandelli produziu três "Instruções de Viagens", um tipo de literatura que se consolidou ao longo do século XVIII na Europa, e que consistia em orientar os viajante-naturalistas a respeito de como proceder a coleta e a remessa de amostras, ou como representar as coisas que não pudessem ser enviadas, por meio de técnicas de ilustrações.

Em "Viagens Filosóficas ou dissertação sobre as importantes regras que o Filósofo naturalista nas suas peregrinações deve principalmente observar", instrução publicada em 1779, Vandelli discorre sobre a necessidade do diário e o método para elaborá-lo, destacando o que se deve observar: os povos, as fontes minerais, as lagoas e rios, o reino das plantas, os insetos, a mineralogia e a beira mar. Orienta ainda sobre a preparação de animais para remessas e registra instruções específicas aos naturalistas que viessem atuar na colônia portuguesa da América, o que é indicativo do interesse e atração que o território brasileiro exercia sobre os homens de ciência naquele momento.

Em 1781, sob os auspícios da Academia Real das Ciências, Vandelli publicou uma nova Instrução, "Breves instruções aos correspondentes da Academia das Ciências de Lisboa sobre as

remessas dos produtos e notícias pertencentes à história da natureza para formar um museu nacional". A publicação dispunha sobre os procedimentos necessários para que exemplares das diversas espécies animais, minerais e vegetais fossem recolhidos e remetidos ao reino mantendo sua integridade da melhor forma possível. Há uma ênfase nos cuidados de remessas das espécies animais, com a intenção que chegassem ao "museu nacional" em condições que permitissem a sua identificação. (SILVA, 2004, p.46)

No mesmo ano de 1781 é publicada uma nova instrução intitulada "Método de recolher, preparar, remeter e conservar os produtos naturais segundo o plano que tem concebido e publicado alguns naturalistas para o uso dos curiosos que visitam os sertões e costas do mar". A obra, como denota o próprio título, não se dirigia exclusivamente ao leitor naturalista, mas tinha a intenção de oferecer recomendações a um público leigo em história natural. Resultado do trabalho coletivo dos naturalistas do Museu da Ajuda, e endereçada ao Secretário de Estado da Marinha e do Ultramar, Martinho de Mello e Castro[2] , é provável que esta instrução se destinasse a servir de referência principalmente aos funcionários da Coroa que, inseridos na realidade dos domínios ultramarinos, pudessem colaborar, como aliás o fizeram, na empreitada de envio de remessas de itens da natureza para instituições portuguesas. Ao que tudo indica, a elaboração dessa instrução tinha o objetivo específico de criar condições para a criação de um Gabinete Nacional. Na concepção de Vandelli, era legítimo que Portugal criasse um "museu nacional", onde pudesse exibir as riquezas de suas extensas possessões na Ásia, África e América, territórios ainda pouco conhecidos. (RAMINELLI, 2008, p.85)

Havia, de fato, uma rede de relações que ligavam Vandelli e demais naturalistas à burocracia estatal portuguesa, envolvendo remessas de produtos da natureza dos domínios coloniais. Com o objetivo de constituir o "museu nacional", o pedido de envio de espécies partia do secretário de Estado da Marinha e Negócios Ultramarino, chegava ao vice-rei e aos governadores na Colônia, que, além de autorizar as expedições aos sertões, providenciavam transporte, mantimentos e índios para auxiliar no empreendimento científico (RAMINELLi, 2008, p.86).

COLECIONAMENTO DE UM FUNCIONÁRIO-NATURALISTA NA REGIÃO DAS MINAS

A atuação de José Vieira Couto, funcionário da Real Extração, na região das Minas, é exemplar dessa rede de relações intricadas estabelecidas entre naturalistas e autoridades da máquina administrativa metropolitana e colonial com o intuito de prover o colecionismo português e as demandas econômicas da Coroa. Nascido em 1752 no Arraial do Tejuco, Vieira Couto foi aluno de Vandelli, formando-se em Universidade de Coimbra, em 1778. Indicado pelo próprio Vandelli para atuar como naturalista no Brasil, foi incumbido pela Coroa de viajar pela Comarca do Serro Frio, Capitania de Minas Gerais, para pesquisar os recursos minerais da região e propor os meios de sua exploração econômica. A encomenda inseria-se em um contexto em que a continuidade

das práticas da extração de minério, pilar do sistema econômico do Império Português, merecia atenção particular da Coroa Portuguesa. Suas observações e pesquisas foram registradas na obra *Memória sobre a capitania das Minas Gerais: seu território, clima e produções metálicas* (COUTO, 1994), que dedica à rainha D. Maria I, em 1799.

A elaboração de memórias era recorrente aos funcionários metropolitanos que atuaram na colônia brasileira. Tributária da cultura científica da ilustração portuguesa, esse tipo de literatura deve ser compreendida como um desdobramento das Instruções de Vandelli, cujas repercussões se estenderam para além das Viagens Filosóficas, alcançando a rotina da administração colonial. A esse respeito tanto a *Memória sobre a Capitania ...*- obra produzida de acordo com o método naturalista e certamente em observância às recomendações das Instruções de Viagem - quanto a própria atuação Vieira Couto como funcionário da Coroa nas Minas são exemplares.

Os estudos críticos que tem acompanhado as reedições da *Memória sobre a capitania...* enfatizam, em geral, o contexto e os desdobramentos econômicos e político-administrativos da obra de José Vieira Couto, sem atentar para a sua filiação ao projeto científico capitaneado por Domingos Vandelli. Ora, não se pode esquecer que a produção de conhecimento em Portugal esteve associada às políticas estatais, sobretudo às ações dirigidas às possessões ultramarinas. Não apenas havia uma convergência entre interesses científicos e interesses estatais, como muito da prática colecionista no Império luso resultava dessas relações imbricadas entre naturalistas e administração colonial.

Neste quadro, parece relevante ampliar as pesquisas sobre o colecionamento no Império Português para além dos registros produzidos no âmbito de instituições convencionalmente reconhecidas como de guarda, a exemplo de museus e jardins botânico. Documentos produzidos por órgãos da administração podem trazer informações valiosas para a historiografia de museus e coleções, uma vez que a carreira de parte expressiva dos naturalistas, muitos dos quais encarregados da coleta e remessa de espécies para Portugal, se consolidou nesta esfera.

Esse é o caso da cópia de um parecer de José Vieira Couto, sem data, emitido em resposta à uma carta do chanceler mór do reino ao governador da capitania de Minas, D. Manoel de Portugal e Castro. Embora não se tenha, até o momento, identificado no Arquivo Público Mineiro a carta do chanceler, pelo parecer de Vieira Couto é possível supor que D. Manoel de Portugal e Castro tenha tratado com o naturalista do envio de material para o estabelecimento do museu nacional em Portugal. Vieira Couto discute as condições para as remessas de animais, fazendo menção a um artigo, provavelmente referente a disposições das "Instruções de Viagens":

> *No artigo, que trata das remessas do reino animal pedindo espécies já preparadas e cheias, ou infundidas em aguardente, parece-me melhor que elas sejam feitas unicamente das peles dos animais, porque em um pequeno volume podem ir muitas destas peles, quando só um ou dois animais cheios tais haverá, que o ocupem o costal de uma bala. Chegados*

> *que sejam ao Museu, aí é que devem ser postas ao material pelos preparados do mesmo Museu, um sujeito hábil no seu ofício, e que costuma haver em todas estas casas. (...) Este método que proponho além de acomodada as circunstâncias da longitude dos caminhos e faltas de meios abrevia muito as dificuldades e poupa despesas, previne as inabitáveis avarias dos transportes, e é causa para que estas espécies apareçam bem armadas e por mão destra o que nunca seja pode conseguir sendo elas tratadas por diferentes sujeitos inábeis para isso. (Arquivo Público Mineiro Secretaria de Governo, caixa 123, documento 11).*

Estas considerações de Couto confirmam que não apenas ele associava seus conhecimentos de História Natural ao exercício de seu cargo, como os colocava a serviço para a formação de coleções em instituições metropolitanas. É possível inferir ainda que Couto já vivenciara outras experiências de envio de materiais, e constatara que as recomendações contidas nas Instruções não produziam o efeito desejado, razão pela qual apresenta uma alternativa mais segura para a remessa. Couto alerta ainda para a necessidade de habilitar pessoas para empreender tais serviços, e discorre sobre os métodos de preparo do material, demonstrando também preocupação com a sua apresentação e o armazenamento:

> *Mas afim de que todas estas causas precedam em melhor ordem acho que previamente deveriam instruir os ocupados por meio de uma Memória que ensinasse a maneira de preparar e remeter estes animais. As peles devem ser tiradas inteiras para o que tem os seus golpes particulares: devem ser mui limpas de carne, e gorduras; infundidas em licores, que preservem do bicho, bem secas ao depois, e arrumadas para a viagem. Deve também ensinar o modo de enchê-los quando assim se queira fazer, arma-los e pó-los em diferentes ações, com graça e de maneira que pareçam vivos. Deve ensinar como se preparam a fim de ser remetidos secos, ou frescos e interiores: da remessa dos ninhos, quando estes se aportam dos vulgares, ou pela sua forma, ou curiosidades e artifício: dos insetos em fim, e da maneira de arrumálos em gavetas, cada um fixo no seu lugar, não deixando também de colher suas casas, quando as tenham. (Arquivo Público Mineiro. Secretaria de Governo, caixa 123, documento 11).*

Na parte final de seu parecer Couto trata dos estoques de espécies vegetais das boticas da capitania, adentrando no campo da medicina, conhecimento concernente à História Natural entre os séculos XVIII e XIX:

> *(...) excetuadas até duas dúzias de vegetais do Brasil, já adotadas na matéria médica da Europa, tudo mais nos vem de fora. Não deve se desesperar, contudo que um dia não venham aumentar os socorros médicos muito mais drogas, pois vejo que tanto abunda o país de inumeráveis cascas, raízes, gemas, resinas, sais, que pelo seu aroma umas e outras pelo seu gosto particular prometem muito, porém toda esta província está incógnita. Nem é cousa fácil, ou de pouca monta o determinar-se a virtude de uma droga: para isto requer-se sagaz investigador, e repetidos ensaios, ambas as quais cousas dificultosamente se encontram juntas. (Arquivo Público Mineiro. Secretaria de Governo, caixa 123,*

documento 11).

Esse trecho do parecer corrobora a análise a respeito da aplicação do conhecimento de naturalistas na esfera das políticas estatais. Era preciso conhecer os produtos da província, em nome do socorro médico. E conhecer pressupunha colecionar, reunir espécies que pudessem ser comparadas, classificadas e confrontadas às ideias. A coleção funcionava como uma abreviatura tangível da natureza, uma ponte que dava a ver o novo mundo – terra ainda "incógnita", mas cheia de promessas para o continente europeu.

POR UMA AMPLIAÇÃO DA HISTORIOGRAFIA DO COLECIONAMENTO NO BRASIL

José Vieira Couto não teve uma atuação singular na Colônia. No que respeita ao colecionamento, sua trajetória tematiza a inserção dessa prática na rotina do exercício dos cargos administrativos de funcionários da Coroa portuguesa. Ao se reconhecer esse fato, se projetam novos horizontes de fontes documentais para a escrita da história das coleções no país, o que justifica a continuidade de pesquisas nessa direção. Mas antes mesmo disso, é preciso reconhecer que o Brasil, assim como outros domínios coloniais, se insere na história de coleções e museus europeus, muito antes de dispor de suas próprias instituições museológicas. Daí porque pensar em uma proto história, constituída pela experiência da periferia colecionada.

É certo que o território brasileiro, a despeito do processo de sua independência política, permaneceu no imaginário europeu, assim como todo o continente americano, como lugar a ser conhecido e coletado. O olhar europeu, antes instigado pelo conhecimento naturalista da biologia, zoologia e geologia, com o tempo se deslocou para o universo humano, social e etnográfico.

Diversificou seu foco, sem abandonar a prática colecionista, porque reunir segmentos materiais e exibi-los em museus era uma forma de decifrar e interpretar essa terra ainda e sempre "incógnita". Foi assim com Lévi-Strauss, quase dois séculos depois dos naturalistas portugueses. Ele desembarcou no Brasil em busca de um lugar que acolhesse seu desejo de se iniciar na aventura do conhecimento etnográfico de indígenas. Visitou os Bororos do Mato Grosso, em expedições realizadas em 1935-1936 e depois 1938, enviou remessas de objetos para o Museu do Homem em Paris e, em seu retorno para a Europa, realizou uma exposição e conferências que lhe asseguram o reconhecimento no meio científico e o transformaram, nas palavras de Saboia, em um etnógrafo (SABOIA, 2005, pp. 28/29). Cumpria-se assim uma trajetória histórica de longa data de construir o olhar científico europeu tendo o continente americano como horizonte de sua aplicação.

A exemplo de artefatos indígenas coletados por Lévi-Strauss e que hoje integram o acervo do Museu du Quay Branly, muitos dos objetos colecionados pelas antigas potenciais coloniais figuram em museus como emblemas de encontro em condições desiguais entre culturas distintas. São objetos que, embora estejam enquadrados nos museus pelos discursos científicos que eles

mesmos ajudaram a fabricar, parecem subverter essa regra, porque tematizam paradoxalmente o desafio contemporâneo de como lidar com alteridade nessas instituições.

Diante desse desafio, a ideia dos museus como zona de contato se impõe. Não na perspectiva das relações construídas pela lógica do domínio colonial, na dicotomia de periferia colecionada e centro colecionador; mas como possibilidade de se estabelecer reciprocidades culturais em relações de poder simétricas, equilibradas no compartilhamento da autoridade e na colaboração ativa entre culturas.

NOTAS

[1] Uma incursão em artigos do Journal of the History of Collections corrobora essa observação.

[2] A autoria desta última instrução é polêmica. Brigola defende que sua concepção intelectual coube a Alexandre Rodrigues Ferreira (BRIGOLA, 2003, pp. 200-205). Alexandre Rodrigues Ferreira nasceu no Brasil e titulou-se em Filosofia Natural em 1778, sendo designado por Vandelli para chefiar a Viagem Filosófica em solo brasileiro, percorrendo as capitanias do Grão-Pará, São José do Rio Negro (Amazonas) e Mato Grosso (Cuiabá) (LEITE; LEITE, 2010).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRIGOLA, João Carlos Pires. Colecções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: Fundação para a ciência e Tecnologia: Ministérios da Ciência e do Ensino Superior. 2003.

CLIFFORD, James. Los museos comozonas de contato. In_____.

Itinerarios transculturales. Barcelona: Gedisa, 1999. P. 233-270.

COUTO, José Vieira. Memória sobre a Capitania de Minas Gerais; seu território, clima e produções metálicas. Estudo crítico, transcrição e pesquisa histórica por Júnia Ferreira Furtado. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1994. (Coleção Mineiriana. Série Clássicos).

LEITE, José Nailton; LEITE, Cecília Sayonara G.. Alexandre Rodrigues Ferreira e a formação do pensamento social na Amazônia. Estud. av., São Paulo , v. 24,n. 68, 2010.

LOPES, Maria Margaret. O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX. São Paulo: Hucitec, 1997.

PRATT, Mary Louise. Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação. Trad. Jézio Hernani Bonfim Gutierre; revisão técnica Maria Helena Machado, Carlos Valero. Bauru,SP:EDUSC, 1999.

RAMINELLLI, Ronald. Viagens Ultramarinas: monarcas, vassalos e governo a distância. São Paulo: alameda, 2008.
RAMOS, Paulo Oliveira. The Royal Decree of 1721 and the ephemeral archaeological collection of the Royal Academy of Portuguese history. Journal of the History of Collections vol. 26 no. 2 (2014) pp. 223–227.
SABOIA, Anita Clémens. Claude Lévi-Strauss, histoire d'une naissance brésilienne. In. : Brésil indien: les arts des Amériidiens du Brésil. Paris : Beaux Arts Collection, 2005 pp. 26–29
SILVA, Clarete Paranhos da. Garimpando memórias: as ciências mineralógicas e geológicas no Brasil na transição do Século XVIII para o XIX. Orientador: Silvia Fernanda de Mendonça Figueirôa. 2004. 233 f. Tese (Doutorado em Ensino e História de Ciências da Terra) – Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2004

MUSEU JÚLIO DE CASTILHOS: A CONSTITUIÇÃO DE UMA COLEÇÃO DE ESCULTURAS MISSIONEIRAS

Natália Thielke
nataliathielke@yahoo.com.br

Este trabalho tem como escopo a análise da constituição de duas coleções museológicas compostas por exemplares de esculturas sacras produzidas em madeira policromada entre os séculos XVII XVIII. Para direcionar a construção argumentativa, o trabalho contempla três momentos de análise calcados em pressupostos teóricos e metodológicos auferidos no campo da História Cultural e da História Visual, especialmente em autores como Roger Chartier e Ulpiano T. Bezerra de Meneses. As sucessivas aproximações com o corpus empírico objeto deste trabalho permitem inferir que os significados das esculturas sacras em questão foram ativamente construídos no âmbito do Museu Júlio de Castilhos e do Museu das Missões em sintonia com as práticas museográficas das duas instituições.

Palavras-chave: Esculturas, Missões, Museu.

INTRODUÇÃO

Fértil domínio epistemológico da História, a História Cultural apresenta na contemporaneidade uma face renovada e um caráter interdisciplinar. Tendo surgido em um momento de crise de paradigmas no qual os historiadores se defrontavam com muitas incertezas sobre a operação histórica (FRAGO, 1995), a História Cultural, abrangendo uma diversidade de temas e enfoques, tais como a cultura material, o imaginário e as representações, abre as possibilidades de se pensar em novas matrizes interpretativas e a reconstrução de categorias analíticas por meio de uma necessária crítica ao que se apresenta cristalizado no campo teórico. Desta forma, renovadas posturas epistemológicas assumidas pelos historiadores reorientam seu trabalho a partir da incorporação de novos conceitos e categorias de análise à operação historiográfica.

Nessa medida,

> *representação e imaginário, o retorno da narrativa, a entrada em cena da ficção e a ideia de sensibilidades levam os historiadores a repensar não só as possibilidades de acesso ao passado, na reconfiguração de uma temporalidade, como colocam em evidência a escrita da história (PESAVENTO, 2012, p. 59).*

A partir dessas transformações, a História Cultural passa a operar de outro patamar teórico e metodológico resultando, assim, numa ampliação do universo temático, do conjunto de objetos passíveis de análise e da multiplicidade de documentos disponíveis ao historiador. Resultado disso é o envolvimento da História Cultural com temáticas relacionadas aos museus, bem como com as imagens representando, assim, uma abertura no predomínio do uso de documentos escritos e uma mudança em relação ao tratamento metodológico dispensado a elas.

A partir desses pressupostos, o objetivo deste artigo é pensar sobre as possibilidades que

um deslocamento da análise das fontes visuais restringidas ao âmbito da iconologia e da iconografia para um tratamento mais abrangente da visualidade pode proporcionar. Para a concretização deste intento, serão tomadas como objeto de análise as esculturas missioneiras em madeira policromada remanescentes dos Povoados Jesuítico-Guaranis que se estabeleceram no Rio Grande do Sul entre os séculos XVII e XVIII, que compõem atualmente o acervo do Museu Júlio de Castilhos, situado em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. É precisamente por uma abordagem visual que o olhar lançado às esculturas em questão será direcionado, uma vez que as análises formais, realizadas até agora, sobre os significados de cada ícone que compõe as imagens, podem ser enriquecidas a partir de outros embasamentos teórico-metodológicos que contemplem diferentes perspectivas de análise.

Para balizar a construção argumentativa deste exercício investigativo, o presente trabalho está organizado em dois eixos. No primeiro, discute-se sobre a historicização das esculturas, numa referência ao período em que foram produzidas e as funções que exerciam no contexto social da produção. Finalmente, as reflexões em torno da formação do acervo do Museu Júlio de Castilhos compõem o segundo eixo de análise.

1. PRIMEIRAS CINZELADAS: AS ESCULTURAS

Criada em 1534 por Ignácio de Loyola no contexto da contrarreforma católica, e aprovada por Bula Papal em 1540 a Companhia de Jesus esteve afinada aos interesses das coroas ibéricas entre os séculos XVI e XVIII. Nesse período, duas frentes de ação missionária distintas, mas com propósitos semelhantes se instalam no Brasil. "Na Bahia, no ano de 1549, aportaram em Salvador os seis primeiros jesuítas, liderados por Manuel da Nóbrega" (QUEVEDO, 1993, p. 7) dando início a missão colonizadora portuguesa nas áreas de possessão da Coroa Portuguesa no Brasil. Na região platina, por outro lado, as missões dos jesuítas surgiram apenas no século XVII com o estabelecimento da Província Jesuítica do Paraguai em 1607. O início da instalação das missões data de 1609 e expandiu-se rumo ao Guairá (atual estado Paraná), Itatim (atualmente estado do Mato Grosso) e Tape (atual Rio Grande do Sul) (KERN, 1982, p.12). Com a ação dos bandeirantes paulistas, houve uma retração do espaço reducional em direção à Assunção e a Buenos Aires que foi estendido novamente pela margem esquerda do Rio Uruguai, onde foram fundadas as sete povoações missioneiras, entre 1682 a 1707. Ao todo, entre os séculos XVII e XVIII foram criados trinta povoados na Província Jesuítica do Paraguai, divididos em dois ciclos missioneiros: o primeiro, compreendido entre 1626 a 1641; e o segundo, entre 1682 a 1768.

As reduções obedeciam a determinações das Leyes de Indias[1] e seguiam um padrão de organização comum a todos os povoados. Igreja, cabildo, casas dos índios, casas dos padres, cemitério, oficinas e os demais espaços reducionais correspondiam a um traçado simétrico em forma de grelha. Ao centro se localizava a praça, lugar de festejos cristãos e comemorações públicas.

As oficinas caracterizavam-se como local de produção artística onde caciques e seus filhos, assim como indígenas mais influentes demonstravam sua destreza nos trabalhos com escultura e pintura.

A estética barroca com sua profusão de ornamentos, cores intensas e formas curvas sustentou o projeto de conversão indígena à fé católica. O acervo artístico nativo, composto por formas geométricas usadas na decoração de cestarias, cerâmicas e na pintura corporal, foi alargado com as novas formas e cores advindas da Europa com os padres jesuítas (BOFF, 2002). Do encontro desses dois universos – europeu e nativo – nasce um estilo peculiar conhecido como barroco jesuítico-guarani, expressando aquilo que vem sendo designado como uma conjugação de acervos (THEODORO, 1992).

Imagens religiosas foram, como é possível perceber, importantes instrumentos de persuasão e pregação catequética. Inicialmente vindas da Europa em forma impressa e, posteriormente produzidas em oficinas nas próprias reduções, as imagens serviram para disseminar novas crenças e impor outros hábitos a uma população iletrada, exercendo forte apelo aos sentidos. Sua produção está dividida em duas fases, correspondendo à primeira aquela, surgida no século XVII, em que os guarani reproduziam minuciosamente os modelos europeus. A segunda fase é designada "fase criativa" e se desenvolve no século XVIII, a partir do momento em que, tendo o domínio técnico e formal, os guaranis imprimem em suas esculturas traços realistas e características fenotípicas indígenas (BOFF, 2005).

Com a derrocada do empreendimento inaciano após a expulsão dos padres das possessões espanholas na América em 1768, as esculturas sacras sofreram um contínuo processo de destruição, saques e abandono em meio aos escombros que outrora foram as Reduções de muitas imagens que remanesceram, tendo sido reapropriadas pelos colonizadores da região. Atualmente essas imagens compõem o acervo do Museu das Missões, inaugurado em 1940 no município de São Miguel das Missões, Rio Grande do Sul, e da Sala Missioneira do Museu Júlio de Castilhos, em Porto Alegre.

2. ESCULTURAS MISSIONEIRAS NO MUSEU JÚLIO DE CASTILHOS

A história missioneira é toda assinalada por episódios marcantes que mesclam períodos de religiosa serenidade e os conflitos bélicos que assolaram o conjunto das sete Reduções Jesuíticas do Paraguai[2] que se localizavam no noroeste do atual território do Rio Grande do Sul. Esses capítulos de beligerância macularam não apenas o desenvolvimento dos povoados, que conheceram seu declínio em fins do século XVIII, mas também contribuíram, a partir disso, para a dispersão das obras missioneiras remanescentes ao longo do tempo. Esse panorama só foi alterado a parir dos anos 1937/38 com a legislação de proteção e tombamento e em 1940 com a criação do Museu das Missões. Porém, antes da criação desses dispositivos de proteção, um significativo conjunto

de obras missioneiras deixou sua região natal para aquerenciar-se na capital do Estado do Rio Grande do Sul.

Para que se possa compreender o processo pelo qual 03 esculturas missioneiras, dentre outros objetos missioneiros, vieram parar em Porto Alegre, é necessário que se recue no tempo, até o século XIX, período em que a Revolução Industrial, visando à expansão comercial, possibilitara a criação de vínculos entre a propaganda e a museologia. Feiras e exposições de artes foram, nesse contexto, utilizadas pela propaganda comercial como veículos de difusão dos produtos industrializados. No Brasil não houve exceções e três grandes exposições – em 1908, 1922 e 1938 – assinalaram a aliança criada entre Cultura e Propaganda (SPINELLI, 2008).

O Estado do Rio Grande do Sul não podia ficar de fora dessa quermesse nacional e organizou também suas exposições entre os anos de 1875 e 1903. Chamo a atenção, aqui, para a 1ª Exposição Agropecuária e Industrial do Rio Grande do Sul, ocorrida em 1901 no Campo da Redenção, atual Parque Farroupilha, em Porto Alegre. Essa exposição contou com a participação dos municípios gaúchos e dá início a saga das esculturas missioneiras pelo Estado.

Comemorando o aniversário da promulgação da Carta Magna da República, a exposição em pauta incluía uma seção de Artes, onde as esculturas das Missões foram apresentadas pela primeira vez à sociedade porto-alegrense através de um empréstimo feito pelo então intendente do município de São Luiz Gonzaga, município que se desenvolveu no mesmo local onde, outrora, fora o povoado missioneiro de homônimo, fundado em 1687. Ao término da Exposição, as obras não foram, entretanto, devolvidas. A transferência oficial feita por doação das obras para o Museu Júlio de Castilhos se deu apenas em 1903, ano de criação deste museu pelo Decreto nº 589 de 30.01.1903. Até essa data, as esculturas foram mantidas nos galpões montados para a Exposição nos campos da Redenção em Porto Alegre (SPINELLI, 2008).

A história do Museu Júlio de Castilhos está ligada ao espólio legado pela Exposição de 1901, haja vista o fato de ter herdado o material mineralógico exposto naquele evento, assim como os pavilhões onde este acontecera, sede inicial do então chamado Museu do Estado[3] . A organização da instituição obedecia a quatro seções constituídas por suas coleções assim organizadas: 1ª Seção: Zoologia e Botânica; 2ª Mineralogia, Goelogia e Paleontologia; 3ª Antropologia e Etnologia e 4ª Seção de Ciências, Artes e Documentos Históricos. A partir dessa organização, estabelecida em seu primeiro regimento, é possível observar que os objetivos que pautaram a criação do Museu do Estado eram bastante amplos, embora seu primeiro diretor – Francisco Rodolfo Simch – demonstrasse uma predileção pelas coleções de mineralogia. Criado com características dos museus de História Natural que tiveram seu desenvolvimento em fins do século XIX e início do século XX, a fundação do Museu do Estado acompanhou um momento de criação de outros museus de ciências naturais. Estes, "ampararam-se no desenvolvimento dos parâmetros científicos de investigação

ligados às ciências naturais, especialmente a biologia, e numa perspectiva de análise calcada no positivismo evolucionista" (POSSAMAI, 2014, p. 368).

A partir da incorporação das esculturas missioneiras ao acervo do Museu Júlio de Castilhos um contínuo e ativo processo de atribuição de sentidos a estes artefatos foi posto em movimento ao longo do tempo. Classificadas dentro da 4ª Seção do Museu, possivelmente eram tomadas como objetos artísticos, se for considerada a inverossimilhança de considera-las como objetos científicos ou mesmo como documentos históricos em uma época na qual a noção de documento estava intimamente relacionada à ideia de documento enquanto texto. Se, entretanto, num primeiro momento foram as esculturas entendidas como objetos artísticos, ao passo em que as discussões historiográficas em torno de uma história oficial do Rio Grande do Sul que se fazia necessário escrever, as práticas museográficas de classificação dessas esculturas foram engendrando novos sentidos às mesmas.

Já no século XX, as divergências entre os historiadores sobre a história oficial do estado geraram distintos discursos sobre o passado sul-rio-grandense. De um lado, havia os defensores de uma versão lusitana sobre a gênese do estado, enquanto de outro, muitos defendiam a importância da presença espanhola na região como elemento inicial da gênese gaúcha. Essas discussões, travadas a partir da década de 1920 estiveram na pauta das reuniões do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul – instituição que possuía fortes vínculos com o Museu Júlio de Castilhos.

A análise da documentação sobre o acervo deste museu, especialmente no que diz respeito às esculturas missioneiras, permite observar que os sentidos atribuídos a elas variavam de acordo com as referidas discussões historiográficas. A partir da segunda metade da década de 1920, agora sob direção de Alcides Maya[4], paulatinamente o Museu Júlio de Castilhos foi ganhando outras características: de instituição com caráter de museu de Ciências Naturais, passa a ser percebido como museu histórico. Essa mudança alterou, inclusive, a maneira como as esculturas missioneiras eram significadas enquanto parte do acervo. Em 1935, quando em Porto Alegre foi realizada a Exposição do Centenário Farroupilha, evento no qual as imagens sacras foram expostas pelo Museu Júlio de Castilhos agora como documentos do passado gaúcho, o sentido histórico desses artefatos é consolidado.

Essa negociação de sentidos atribuídos justificou, inclusive, a compra de um exemplar de Nossa Senhora da Glória, produzido igualmente em madeira policromada e supostamente nas Reduções Jesuítico-Guaranis. Em 1937, um livreiro de Porto Alegre – Sr. Pedro de Oliveira – ofereceu à venda o referido exemplar, escrevendo um ofício ao diretor do Museu Júlio de Castilhos. De acordo com o livreiro, aquele era um raro exemplar da arte missioneira. Tratava-se de uma imagem de Nossa Senhora da Glória. Segundo suas palavras "diversas pessoas foram convidadas a

examinar a referida Imagem, e dentre elas, destaco o Revd.º Padre Luiz Jaeger S.J., profundo conhecedor e grande estudioso dos fatos jesuíticos do nosso Estado". O proponente destaca, ainda, que depois de demorada análise, o padre Jaeger afirmou que aquela escultura revelava a autoria de um grande artista identificado com meio ambiente, haja vista as feições indígenas do rosto de Nossa Senhora, assim como os detalhes dos ornamentos de suas vestes. Na opinião do padre - menciona o senhor Pedro Cesar de Oliveira – trata-se de um "objeto de grande valor artístico e histórico".

Em 27 de janeiro de 1937, por sua vez o diretor do Museu Júlio de Castilhos - Alcides Maya[5] - escreve ao Secretário da Educação, apresentando a proposta de venda da imagem ao Museu, afirmando ser aquele um "exemplar histórico de alto valor". Nas palavras do diretor "trata-se de fato de uma relíquia não só de valor histórico como também de arte Rio-grandense". Por se tratar de "um exemplar raro e de alto valor histórico", Maya julga ser muito importante a aquisição da escultura. Em 10 de março de 1937 a referida imagem foi adquirida pelo Estado.

Em 25 de abril de 1941 o diretor do Museu Júlio de Castilhos – Emílio Kemp[6] - recebe da Secretaria de Estado dos Negócios da Educação e Saúde Pública. De ordem do secretário, a direção do Museu deveria proceder à entrega ao Serviço do Patrimônio, por seu representante devidamente credenciado, "das imagens e objetos requisitados para o Museu S. Miguel, (...) excluindo-se a imagem de Nossa Senhora, adquirida ao Sr. Pedro Oliveira, por ser a mesma de procedência discutível". Ao contrário do que se poderia supor Emílio Kemp não discorda desta ideia, afirmando ainda que nenhum indício havia sobre a procedência missioneira daquela escultura. Conforme alega Kemp, *Nossa Senhora da Glória* era um exemplar da talha portuguesa, semelhante às imagens encontradas na Igreja Matriz de Rio Pardo, e acrescenta que aquela escultura era uma representação do quadro do pintor Murillo "*Ascenção de N. Senhora*".

As discussões estabelecidas entre as duas instituições tornam visíveis as disputas por lugares privilegiados de fala, forjados a partir de processos internos e externos de controle da produção e disseminação de discursos. Imbricado nesse de processo de ordenamento dos vestígios do passado - ao qual estiveram sujeitas as esculturas missioneiras – relacionado ao poder-saber que educa olhares, e ao controle dos discursos que legitima os sujeitos de fala, se encontra um mecanismo de ordenamento da memória coletiva que, por sua vez, torna visível a instabilidade dos sentidos atribuídos aos artefatos culturais e aqui, especificamente, ao patrimônio missioneiro.

Este processo de atribuição de sentidos às esculturas missioneiras posto em movimento tanto pelo Sphan quanto pelo Museu Júlio de Castilhos esteve calcado nas primeiras quatro décadas do século XX, em uma prática historiográfica preocupada com o registro da História oficial do Rio Grande do Sul por um lado e, em uma prática museográfica de classificação dos objetos por outro que produziram distintos regimes de verdade a respeito dos remanescentes missioneiros

e, em especial sobre a estatuária. A análise dessas discussões aponta, portanto, para uma articulação muito forte entre múltiplos elementos que tornam visíveis as relações estabelecidas entre imagem, memória e poder/saber e que deixa patente a instabilidade dos sentidos atribuídos aos artefatos culturais (CHARTIER, 2002).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos domínios da História Visual, campo operacional "em que se elege um ângulo estratégico de observação da sociedade" (MENESES, 2003, p.25) entende-se a cultura material como plataforma de observação na qual se conjugam variados tipos de registros históricos. Neste aspecto, a História Visual pode-se mostrar como valioso ângulo de análise uma vez que, ao ultrapassar a superfície da visão, possibilita o entendimento sobre os regimes de visibilidades das sociedades. Nessa esteira de pensamento, os dados sobre a circulação das esculturas missioneiras entre diferentes espaços museais do Rio Grande do Sul, permitem inferir que a imaginária guarani que se encontram tanto no Museu das Missões como na Sala Missioneira do Museu Júlio de Castilhos discursam, constroem realidades, expressam algo que atua como dispositivo de poder e subjetivação. Portanto, tão importante quanto entender seus atributos materiais, o contexto em que foram criadas, sua circulação e os diversos usos que delas foram feitos ao longo do tempo, é a compreensão sobre como elas agem sutilmente no silêncio de cada museu.

Entendê-las como artefatos culturais que participam dos processos de (re) criação de sentidos sociais, requer a análise da biografia dessas esculturas. Com efeito, antes de tornarem-se objetos musealizados conceituadas bens patrimoniais, as esculturas que conformam a imaginária guarani tiveram uma vida pregressa marcada por fases de glória e decadência, devoção e profanação, idolatria e abandono. Investigar esse passado e os mecanismos pelos quais são instituídas como peças de museu e bens patrimoniais demanda uma "operação paradoxal, que poderíamos chamar de 'desdocumentalização'" (MENESES, 2011, p. 254). Essa postura implica basicamente duas consequências: 1. A compreensão de que o processo de musealização das esculturas age de forma a ressignificá-las, e esse procedimento é diferente em cada museu; 2. Evita circunscrever as esculturas à função de representação de determinadas crenças de uma época. Tais posturas abrem caminho para que se pense as esculturas como artefatos integrantes da vivência social, detentores de potencial para produzir efeitos e operar transformações.

Com efeito, é possível observar que os deslizamentos de sentidos operados entre 1901 e 1941 envolvendo as esculturas missioneiras se acenaram aos quadros de referência de práticas culturais enquanto enunciadoras de sentidos (CERTEAU, 2011). Num primeiro nível, essas práticas levaram de uma referência religiosa a outras, artística ou moral quando, trazidas para Porto Alegre, as esculturas foram expostas no Museu do Estado. Neste local, elas fizeram da instituição museológica a legibilidade não só do passado, mas, sobretudo, do presente que se queria afirmar.

Quando, a partir década de 1920 mudou o quadro de referência das práticas museográficas do agora Museu Júlio de Castilhos, outro deslizamento de sentidos das esculturas se fez operar, deixando visível a condição de que os sentidos dos artefatos são sempre negociados. De objetos artísticos, elas foram entendidas como documentos da história. É esse sentido que justificou a exposição das esculturas no Pavilhão Cultural da Exposição do Centenário Farroupilha em 1935 e a aquisição por compra da imagem de Nossa Senhora da Glória, em 1937. No Museu Júlio de Castilhos, o processo de atribuição de sentidos às esculturas esteve atrelada a uma prática historiográfica preocupada com o registro da história oficial do Rio Grande do Sul; a uma prática museográfica que jogou com a atribuição de sentidos a partir da classificação das esculturas sacras missioneiras em diferentes salas em momentos distintos.

Assim, ainda, é possível compreender que as representações pelas quais o mundo dos indivíduos e dos grupos ganha sentido engendram certas práticas sociais sem as quais é impossível entender as representações (CHARTIER, 2002). Nesse sentido, as apropriações das esculturas missioneiras dizem respeito à ênfase na pluralidade de seus empregos e compreensões. Através desses deslizamentos, as esculturas sacras missioneiras emergem como artefatos visuais a partir dos quais o passado pode ser construído e a história pode ser escrita. Sobreviventes, carregam em si as máculas do tempo. Peregrinaram não apenas por distintos lugares, mas também por múltiplos sentidos socialmente negociados e organizados pelas práticas de cada época.

NOTAS

[1] Legislação promulgada mediante cédula real em 1680 durante o reinado do monarca espanhol Carlos II com o intuito de regular a vida social, política e econômica entre os habitantes da parte americana de da Monarquia Hispânica. Cf. KERN, Arno. Missões: uma utopia política. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

[2] Refiro-me aqui, especificamente aos povoados do segundo ciclo missioneiro (1682-1768).

[3] Foi apenas em 1907 que o Museu do Estado passou a ser denominado de Museu Júlio de Castilhos, numa homenagem ao político homônimo, patriarca do Partido Republicano Rio-Grandense.

[4] Alcides Maya ocupou o cargo de diretor do Museu Júlio de Castilhos entre 1925 e março de 1939.

[5] Alcides Maya ocupou o cargo de diretor do Museu Júlio de Castilhos entre 1925 e março de 1939.

[6] Emílio Kemp assumiu a diretoria do Museu Júlio de Castilhos em 23 de março de 1939, onde permaneceu até o ano de 1950.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOFF, Claudete. A Imaginária Guarani: o acervo do Museu das Missões. Santo Ângelo: EDIURI, 2005.

CHARTIER, Roger. A Beira da falésia: a História entre incertezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Rumo a uma "História Visual". In: Martins, José de Souza; Eckert, Cornélia & Novaes, Sylvia Caiuby. (Org.). O imaginário e o poético nas ciências sociais. 1ª.ed.: EDUSC, 2005, v. , p. 33-56

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes Visuais, História Visual: balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, nº 45, p. 11-36, 2003.

NEDEL, Letícia Borges. Da coleção impossível ao espólio indesejado: memórias ocultas do Museu Julio de Castilhos. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, nº 38, julho-dezembro de 2006, p. 11-31.

NEDEL, Letícia Borges. Breviário de um museu mutante. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, nº 23, jan/jun de 2005 p. 87-112.

POSSAMAI, Zita Rosane. Colecionar e educar: o Museu Júlio de Castilhos e seus públicos (1903-1925). Varia Historia, Belo Horizonte, vol. 30, nº 53, p. 365-389, mai/ago 2014.

QUEVEDO, Julio. Rio Grande do Sul: aspectos das Missões. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1997.

SPINELLI, Teniza. Esculturas Missioneiras em Museus do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Evangraf, 2008.

EXPOSIÇÃO E PÚBLICO NO MUSEU DE ARTES E OFÍCIOS/MG

Cláudia Eliane Parreiras Marques Martinez
cepmarques@uol.com.br

Busca-se neste artigo analisar alguns aspectos que envolvem a história do Museu de Artes e Ofícios/MG (MAO) e a exposição de longa duração revelada ao público em 2006. Também é objetivo apresentar aqui os resultados preliminares de uma pesquisa efetuada com quase quinhentos usuários do Metrô de Belo Horizonte, em particular, na plataforma de embarque da Estação Central. Uma das justificativas apresentadas pelo museólogo, Pierre Catel, para a ocupação do prédio da Estação Central é que naquela localização poder-se-ia contar com "um público potencial de um milhão de visitantes por ano chegando pelo metrô". Nesse sentido, a pesquisa buscou, sobretudo, entender a relação que se estabelece, na atualidade, entre o usuário do metrô e o Museu.

Palavras-chave: Museu de Artes e Ofícios/MG, Usuário do Metrô de Belo Horizonte, Memória; História.

INTRODUÇÃO

Tendo em vista o cenário multifacetado, fragmentado e dinâmico assumido pelos museus a partir da segunda metade do século XX busca-se neste artigo analisar alguns aspectos que envolvem a história do Museu de Artes e Ofícios/MG (MAO) e a exposição de longa duração exposta ao público desde 2006. Também é objetivo apresentar aqui os resultados preliminares de uma pesquisa efetuada com os usuários do Metrô de Belo Horizonte, em particular, na plataforma de embarque da Estação Central. A percepção e a interação que os usuários do metrô (potenciais visitantes museu) estabelecem (ou não) com a instituição museal foram alguns pontos observados na pesquisa de campo.

Esse trabalho faz parte de uma pesquisa mais ampla desenvolvida na Universidade Federal de Minas Gerais, no Museu de Artes e Ofícios e na Companhia Brasileira de Trens Urbanos.[1] Os resultados preliminares destacados neste artigo permitem nuançar, questionar e compreender melhor a justificativa principal da ocupação do edifício em estilo neoclássico, construído no começo do século XX. As palavras de um de seus idealizadores, o museólogo Pierre-Yves Catel, são exemplares neste sentido:

> *A primeira questão que nos colocamos foi sobre o porquê de fazer o Museu de Artes e Ofícios num lugar como esse, uma estação de metrô. E queríamos entender o pensamento de Angela Gutierrez, que nos havia proposto fazer o projeto. É verdade que aqueles prédios não são apropriados para a criação de um museu. Museologicamente, não é um espaço ideal, ele impõe diversos problemas, mas o que levou à decisão foi sua situação privilegiada no que diz respeito ao público:* **graças a sua localização, contamos com um público potencial de um milhão de visitantes por ano, chegando pelo metrô.** *(Catel, P. Seminário de Capacitação museológica, p. 48, 2004, grifos nossos)*

Diante disso, um conjunto de problemáticas comuns e complementares orientou o trabalho desenvolvido nestes dois espaços – museu e o metrô. É possível fazer uma leitura da exposição relacionando-a com a escrita da história? E se sim, como é possível identificar na expografia os vários discursos e linguagens presentes na história do final do século XX e início do XXI? É pertinente pensar o museu, espaço de excelência de objetos históricos e artísticos, como uma *plataforma de observação*, marcada por forte visualidade? Qual a relação entre acervo museológico e a visualidade concebida por meio das exposições de longa duração ou aquelas de caráter temporário? Qual o papel, ou melhor, quais as mensagens político-culturais - se é que existe alguma - por trás dos acervos e das imagens produzidas? Partindo do pressuposto que existe uma identificação da sociedade com esses espaços, como essa relação se dá concretamente? Como a sociedade, em geral, percebe e faz uso das representações criadas pelos acervos e exposições? Como as representações da antiga estação ferroviária, hoje espaço musealizado, atuam, interferem e dialogam com os discursos produzidos sobre a cidade de Belo Horizonte? Se a gestão do museu está diretamente relacionada ao bem cultural questiona-se, por fim, como se dá a relação entre patrimônio, equipamento cultural e o seu entorno (comércio, transeuntes, vizinhos, usuários do metrô e a própria cidade de Belo Horizonte).

Dentro desse rol de questões levantadas no projeto original vamos estabelecer para esta comunicação um recorte temático e metodológico. Teremos como como preocupação central a relação que se estabeleceu entre o público que circula pela Estação Central, o espaço museal e sua coleção. Para tal empreendimento, tornou-se preponderante apresentar ao leitor, mesmo que preliminarmente, alguns aspectos da história que envolve a edificação, a criação e a gestão do Museu para, finalmente, apresentar alguns resultados da pesquisa efetivada na plataforma da Estação Central do Metrô de Belo Horizonte.

TRÊS MOMENTOS DE FORTE IMBRICAÇÃO CULTURAL: A CIDADE, A ESTAÇÃO, O MUSEU

O fato do edifício, que acolhe hoje o MAO, ter sido construído, inicialmente, para abrigar a estação ferroviária de Belo Horizonte é um ponto importante e não pode ser negligenciado. Por outro lado, não se pode esquecer que a cidade, inaugurada em 1897, foi concebida e planejada com propostas específicas e o MAO, em 2006, também foi organizado tendo critérios específicos projetados e pensados por um grupo de pesquisadores, profissionais de diversas áreas de conhecimento e atuação. Cada um desses setores sociais, a seu modo e a seu tempo, atuou na construção de uma memória e de uma identidade singular. O MAO nasce com uma pretensão bem ambiciosa, a de perpetuar e divulgar, entre outras questões, uma memória ligada ao universo dos ofícios e das artes mecânicas do passado brasileiro. É preciso ressaltar que a exposição que ocupa os dois prédios - conhecidos como o lado A e o lado B - é composta por coleções de forte peso cultural,

tanto quantitativamente como qualitativamente, e dificilmente deixam de encantar o público-visitante.

Além de uma coleção significativa, em termos históricos e simbólicos, nota-se que a edificação do museu constitui igualmente veículo imagético de grande impacto cultural na cidade (como demostra a figura 1). De antiga estação ferroviária transformou-se, ao longo do tempo, em espaço musealizado com ampla identificação com a identidade e com a memória urbanas. Tendo consciência desse fato, os materiais produzidos e divulgados pelo museu estão carregados de símbolos, alegorias e marcos históricos que procuram explorar a arquitetura do prédio relacionando-a não só com a história da cidade, mas também com o estado de Minas Gerais e com o Brasil.

Tanto a CBTU (Central Brasileira de Trens Urbanos) quanto a Ferrovia Central do Brasil que, também, passa ao lado do Museu são referências regionais e nacionais de grande importância para a história do transporte de mercadorias, do fluxo e circulação de pessoas não só da cidade de Belo Horizonte, mas também de diferentes partes do Brasil como pude constatar na pesquisa realizada no período de 2013 a julho de 2014.

FIGURA 1: MUSEU DE ARTES E OFÍCIOS

Fonte: www.mao.org.br

Vejamos alguns aspectos da história da Estação Central do antigo Curral Del Rey, implantada em 1895, dois anos antes da inauguração da nova capital mineira. O primeiro prédio foi demolido poucos anos depois da construção, dando início, nas primeiras décadas do século XX, ao

edifício atual, em estilo "eclético" e com influência neoclássica, como se pode observar tanto da figura 1, como em sua representação no prato[2] que hoje faz parte do acervo de outra instituição, o Museu Histórico Abílio Barreto/MG, (ver figura 2). Depois de ampla adaptação e restauração, concluída em 2005, a antiga estação ferroviária de Belo Horizonte passou a abrigar o maior conjunto de objetos e artefatos relacionados ao tema das artes e ofícios no Brasil.[3]

O prédio ferroviário, ao se transformar em museu, permite refletir sobre o seu papel/função desempenhado no passado e na atualidade. A partir da segunda metade do século XX, as estações ferroviárias brasileiras gradativamente perderam sua função de transporte público e de meio de escoamento da produção agrícola. Com a popularização do "automóvel", e o concomitante desinteresse político-econômico por parte do Estado brasileiro, os antigos edifícios constituem agora *representações* de um passado. Suas imagens são encontradas e, principalmente, comercializadas, por meio de cartões postais, álbuns de figurinhas para crianças e *souvenirs* como denota a imagem de uma caneca, com o logotipo do museu, vendida na lojinha da instituição e selecionada aqui entre muitos outros exemplos (Ver figura 3). De peças funcionais a artefatos decorativos e simbólicos esses objetos - pratos, canecas, jogos de xícaras, chaveiros, camisetas, blocos de anotações, cartões postais, cadernos, bolsas, sacolas etc... - podem ser adquiridos na lojinha do museu.

O prato decorativo com a imagem do prédio da Estação Central (hoje, Museu de Artes e Ofícios/MG), acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/MG, constitui um caso inusitado. Segundo as informações extraídas do "Álbum do MHAB",[4] a peça integra um conjunto de outros cinco pratos fabricados, na Holanda, por Petrus Regout e Comp. Masstrich, em 1917, a pedido de José Ribeiro, proprietário da Casa Crystal. A louça foi adquirida pelo Museu Histórico Abílio Barreto em novembro de 1944, diretamente desse estabelecimento comercial.

O curioso dessa história é que além de atravessar o oceano - da Holanda para o Brasil - deixou de ser um objeto decorativo para converter-se em parte integrante do acervo de outro museu que não o representado na peça. Além de ser retratada numa das figurinhas do álbum destinado a "contar", para um público jovem, a história da ocupação e da inauguração da nova capital mineira, no final do século XIX, a peça integrou a exposição do Museu Histórico Abílio Barreto alguns anos atrás.

Diferentemente do prato de origem holandesa - objeto raro e singular do acervo MHAB -, as diversas peças de louças decorativas disponíveis na lojinha do Museu de Artes e Ofícios materializam, de outra forma, a imagem do museu e os símbolos que o acompanham. O visitante, ao adquiri-la, leva consigo não só o objeto, mas o que ele simboliza: o ato de lembrar, que eterniza aquele momento ou situações carregadas de afetividades vividas com amigos e familiares.

FIGURA 2: PRATO DECORATIVO COM IMAGEM DA ESTAÇÃO CENTRAL, EM BELO HORIZONTE, 1917

Fonte: Álbum de Figurinhas do Museu Histórico Abílio Barreto/MG, 2003.

FIGURA 3: CANECA DECORATIVA COM O LOGOTIPO DO MAO, 2014

Fotografia: Cláudia Martinez, 2014.

É preciso destacar que o Museu de Artes e Ofícios em sua inauguração, em 2006, marca e, ao mesmo tempo, o define como o primeiro empreendimento museológico brasileiro dedicado integralmente ao tema das artes e dos ofícios e do trabalho no Brasil. Com uma extensão aproximada de 9.000 m² de área, a instituição ocupa os dois prédios históricos da Estação Central.[5]

O museu foi fundado por iniciativa do Instituto Cultural Flávio Gutierrez – ICFG. A doação ao patrimônio público de uma coleção de mais de 2.147 peças, dos séculos XVIII ao XX[6] constitui o acervo principal da instituição e hoje a coleção está tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. O conjunto de objetos permite compor um (ou vários) quadro(s) dinâmico(s) da história e das relações sociais do mundo do trabalho. O projeto do arquiteto e museólogo francês Pierre Catel teve como objetivo ocupar os dois prédios da Estação Central aproveitando tanto as áreas internas como a externa, próxima ao embarque e desembarque de passageiros.

A instituição possui também um jardim, restaurante/cafeteria, espaço para eventos, áreas de convivência, além de uma loja, como já referido aqui, com produtos que trazem (sempre) a imagem do museu e/ou do seu acervo. O diferencial é que a instituição passou a conviver, e essa foi a justificativa principal para ocupar aquele espaço, simultaneamente com a estação de metrô, que

atendeu só no mês de junho deste ano cerca de 524.510 mil usuários, segundo os dados coletados na CBTU.[7] Vejamos, agora, como se dá de fato a relação estabelecida entre o usuário do metrô e o Museu de Artes e Ofícios.

A EXPOSIÇÃO, O EDIFÍCIO E O PÚBLICO/USUÁRIO DO METRÔ

Ao visitar os corredores e as salas de exposição do MAO descortina-se uma coleção de caráter histórico e artesanal e é a partir dessa plataforma de observação que o visitante e/ou pesquisador entra em contato com os objetos ligados ao mundo do trabalho. As centenas de artefatos permitem uma associação direta com a memória e tudo que ela implica em termos de sentimentos, lembranças e esquecimentos (NORA, 1993). Os objetos estão (dis)expostos e classificados segundo seus ofícios e divididos em oficinas e salas (marcenaria, carpintaria, sapataria...) de modo que o público, ao percorrer os longos corredores, é levado a apreciar, contemplar e lembrar das profissões antigas, muitas delas identificadas com sua própria história ou de seus antepassados.

Nesse sentido, não podemos deixar de mencionar a classificação proposta por Myriam Sepúlveda dos Santos quando ela se refere aos seus dois tipos: o museu-memória e ao museu-narrativa (SANTOS, 2006). Seguindo a classificação de Santos podemos dizer que memória presente no MAO suplanta qualquer tentativa de estabelecer naquele espaço uma narrativa histórica. A própria exposição – fruto de uma coleção adquirida durante décadas pela família Gutierrez – e a criação da instituição para abrigar esses objetos sinalizam o poder que a memória adquiriu naquele recinto. A temporalidade construída na/pela expografia é descontínua e pontual, os artefatos acabam assumindo a função de meras alusões ou amostras do passado e não representações possíveis de uma realidade histórica.

Vejamos essa questão por outro ângulo. Das centenas de depoimentos deixados no Livro de Visitante os casos do Sr. Josué e Dona Nilce atestam, a exemplos de tantos outros, o poder que os objetos emanam. Os artefatos dispostos e organizados segundo suas categorias de ocupações despertam no visitante sentimentos e emoções; muitos deles um dia fizeram parte de suas vidas ou de seus antepassados.

> *Achei espetacular é um museu muito importante pela quantidade e perfeição dos objetos antigos. Trabalhei com alguns deles na agricultura.*
>
> *Josué Guido de Oliveira*
> *Natural de Ribeirão Vermelho/Minas Gerais (12/04/2013)*

> *Um espaço de extrema importância. Fiquei deslumbrada com tudo que vi. Foi um verdadeiro passeio pelo passado. Lembrei-me de muitos objetos das casas de minha infância, avós e bisavós etc.*
> *Nilce Maria P. O. Machado. (DN) 19/04/1960*
> *Natural de Cássia/Minas Gerais (12/04/2013)*

O leitor pode estar se perguntando qual o problema deste tipo de expografia ou proposta museológica? Ou, ainda, os sentimentos despertados nos visitantes, que ao (re)verem os objetos depositados emocionam-se e são tomados pelas lembranças individuais ou coletivas, não seriam tidos como algo positivo e desejável? Em certo sentido, mas só isso não é suficiente. O que estamos tentando chamar a atenção é para o outro lado da moeda.

O museu que prioriza a memória e detrimento da história traz implícito nessa relação algumas suas armadilhas. A advertência que estamos chamando a atenção, a título de contribuição, é que em meio a tantos objetos e artefatos o sujeito histórico acabou sendo ofuscado ou mesmo esquecido. Se a ideia de nomear e homenagear indivíduos específicos das sociedades, muito comum nos Museus Históricos, foi duramente criticada pela historiografia – a história dos heróis, dos pioneiros, daqueles que se destacaram na política local – o contrário também me parece problemático. Ou seja, o anonimato completo acaba suprimindo do objeto as inferências e imbricações com outras esferas da existência, inclusive a humana. (CARVALHO & LIMA, 2005)

Seria importante resgatar de onde vieram aquelas peças, os lugares, a analogia que tinham com seus antigos proprietários. Claro, que essa tarefa para todo o acervo seria impossível, não só para o MAO, mas para os museus em geral. Mas o esforço em resgatar a história do artefato – com pelo menos parte do acervo - poderia sim enriquecer a discussão, a exposição e, mais que isso, poderia humanizar as centenas de peças que compõem a coleção.

Poder-se-ia, a partir disso, perguntar como o MAO lida, então, com a questão do sujeito histórico? E a instituição se dá esse trabalho. Para falar dos homens e mulheres - de forma geral e anônima - o museu recorre, quase sempre, à tecnologia e aos recursos de multimídia. Se a coleção é significativa, e disso não há dúvidas, temos consciência que os documentos não falam por si mesmos (BLOCH, 2002). Nós é que falamos por eles, criando discursos, narrativas e interpretações. São os historiadores/pesquisadores que têm a responsabilidade de (re)construir e interpretar a história dos indivíduos e não imputar aos documentos/objetos essa função; nunca devemos nos esquecer que as peças (de madeira, tecido, vidro, cerâmica etc...) são apenas suportes, base imprescindível para a construção da narrativa. Os artefatos dispostos na antiga plataforma do metrô em alguns momentos parecem cristalizados no passado é como se bastasse observá-los para que a história se fizesse.

Para dialogar com a contemporaneidade – e o Museu tem essa preocupação – recorre à ação educativa. É por meio dela e, também, dos vídeos e dos totens que a instituição procura (re)estabelecer a relação passado/presente, bem como a conexão entre o material (objeto) e o humano (sujeito histórico). Como se pode perceber são recursos indiretos e não advindos da própria exposição.

Vejamos alguns exemplos. No saguão principal o visitante tem acesso a várias informações

do museu, da coleção e do prédio por meio dos recursos de multimídia. Em geral, o visitante se depara com a fala/discurso daqueles que participaram direta, ou indiretamente, da concepção e montagem do museu, como é o caso da diretora da instituição e do museólogo Pierre Catel.

Em um desses equipamentos, localizado próximo à entrada que dá acesso ao primeiro edifício, o visitante ao tocar a figura de uma plaina ou de um avental de curtume, por exemplo, depara-se com a seguinte fala da diretora

> *Quem nunca teve, ao observar algum trabalhador, a impressão de não ser mais capaz de dizer onde termina o corpo e onde começa a matéria prima e ferramenta. (...) Na longa relação entre este avental de curtume e a pessoa que o usou constantemente a vida inteira quem fez o que, quem moldou, foi moldado, o corpo moldou o objeto ou foi o contrário. (Depoimento de Angela Gutierrez extraído do totem da entrada principal do MAO)*

Se a história que envolve a criação do MAO permite nuançar, por exemplo, conceitos que envolvem a noção de museu, memória e exposição foi por meio da pesquisa de campo que estas e outras questões puderam ser melhor descortinadas. Durante o primeiro semestre de 2014 realizamos 461 entrevistas com os usuários do metrô. A elaboração das perguntas teve como diretriz principal o público que circula e utiliza (diariamente ou esporadicamente) a Estação Central e, por esse mesmo motivo, estabelece uma relação direta e simultânea com Praça da Estação e o Museu.

Optou-se por formular dois núcleos de questões, a primeira de caráter socioeconômico, tais como: sexo, idade, profissão, escolaridade e frequência que a pessoa utiliza o metrô. O segundo núcleo refere-se às informações que permitem entender a relação do espaço do metrô com o museu e dentro delas destaca-se: 1) Você sabia que na Praça da Estação existe um museu – o Museu de Artes e Ofícios? 2) **Se sim**. Você já teve a oportunidade de visitar o Museu? 3) O que você mais gostou nesta visita? 4) **Se não**. Qual o motivo pelo qual ainda não visitou o Museu?

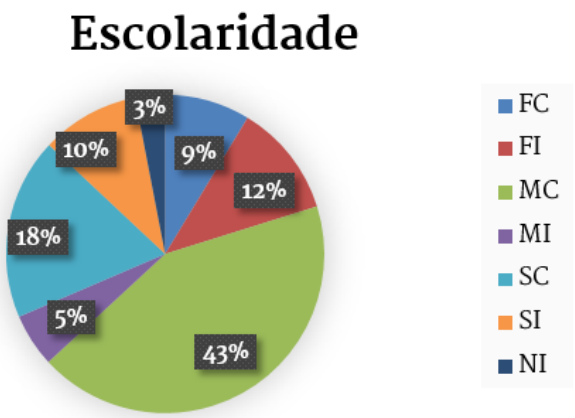
Para a execução da pesquisa dentro da plataforma do Metrô foi necessário a autorização da CBTU que permitiu realizar a atividade em dois períodos do dia; de manhã (09:00 às 11:00) e no período da tarde (16:00 às 18:00). Durante os meses de maio, junho e julho estivemos presentes na estação nestes dois intervalos aplicando os questionários e entrevistando as pessoas. Os resultados apontaram que 58% dos usuários são constituídos por mulheres e que a média de idade gravitou em torno de 36 anos. A maioria de mulheres encontradas em relação aos homens, embora não tão discrepante, pode estar relacionada aos horários que os questionários foram aplicados, sempre no meio da manhã e no final da tarde. Se tivéssemos oportunidade de aplicar esse mesmo questionário em outros horários, por exemplo no período noturno esses resultados poderiam apresentar diferenças.

Quanto ao uso do metrô, quase 58% utilizam os trens diariamente e 42% esporadicamente (ou seja, de 1 a 3 vezes na semana). Como a linha do metrô não atravessa e abrange toda a cidade,

as pessoas acabam tendo que utilizar, também, o transporte de ônibus, o que vem reforçar a necessidade da ampliação dos trens/metrôs em Belo Horizonte.

A escolaridade foi um dado que revelou uma situação relativamente nova no país. Não me deparei com nenhum analfabeto. Do total entrevistado 43% tinham ensino médio completo, 18% superior completo e 10% estavam cursando a Universidade. Embora não suficiente, pois 12% da população entrevistada não havia concluído o fundamental completo, ainda assim, esses dados denotam alterações positivas no nível de escolaridade no Estado, como aponta o gráfico abaixo.

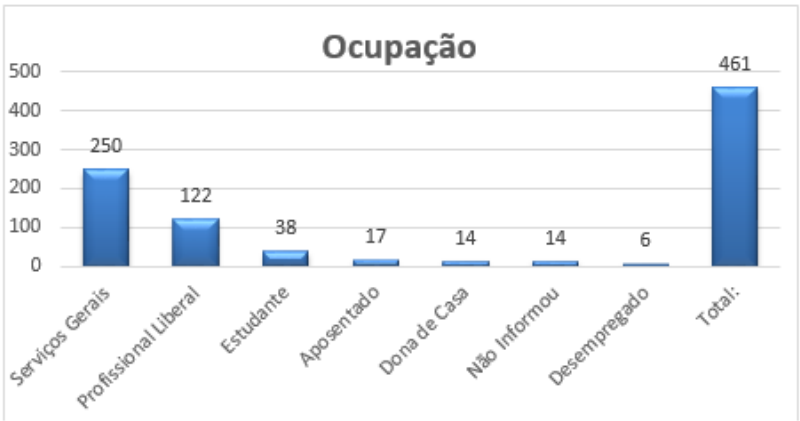
GRÁFICO 1: ESCOLARIDADE DOS USUÁRIOS DO METRÔ



Fonte: Questionários aplicados pela autora na Estação Central do Metrô de BH, 2014

As ocupações identificadas por terem uma grande variedade foram agrupadas seguindo informações disponibilizadas pelos usuários e, também, pelo site do Ministério do Trabalho.[8] Como era de se esperar, serviços gerais (domésticas, operários da construção cível, cozinheiro, diaristas etc....) demandou 54% do total de ocupações registradas.

GRÁFICO 2: OCUPAÇÃO POR CATEGORIA DOS USUÁRIOS DO METRÔ



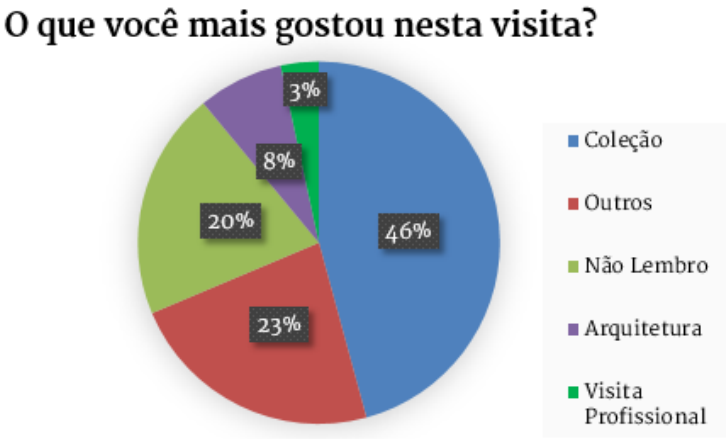
Fonte: Questionários aplicados pela autora na Estação Central do Metrô de BH, 2014

Cabe aqui retomar a problemática central desse trabalho e que deu início às nossas pesquisas. O discurso que orientou a ocupação do edifício da antiga Estação do Metrô foi exatamente o grande fluxo de trabalhadores que circulam diariamente pelo metrô. E, por esse motivo, esses homens e mulheres estariam em contato mais direto com o Museu, um espaço que tem como acervo, coleção e exposição objetos relacionados ao mundo do trabalho e das atividades manuais e mecânicas do passado brasileiro. Ao perguntar aos usuários do metrô se eles sabiam da existência do Museu de Artes e Ofício, 80% disseram que sim. Mas quando perguntei para aqueles que sabiam da existência do metrô se já tinha tido a oportunidade de visitá-lo, apenas 25% afirmaram que sim.

Dos que visitaram procuramos identificar o que eles mais gostaram. A coleção, como era de se esperar representou 46% da preferência, mas quase 10% das pessoas apontaram a arquitetura do prédio (Ver o gráfico 3). Um dado interessante de se observar é que 20% das pessoas não se lembravam mais do que tinham visto no museu e 3% foram ao museu para participar de palestras, fotografar noivas, fazer cursos e não se interessaram, ou não tiveram a oportunidade, naquele momento de conhecer a exposição.

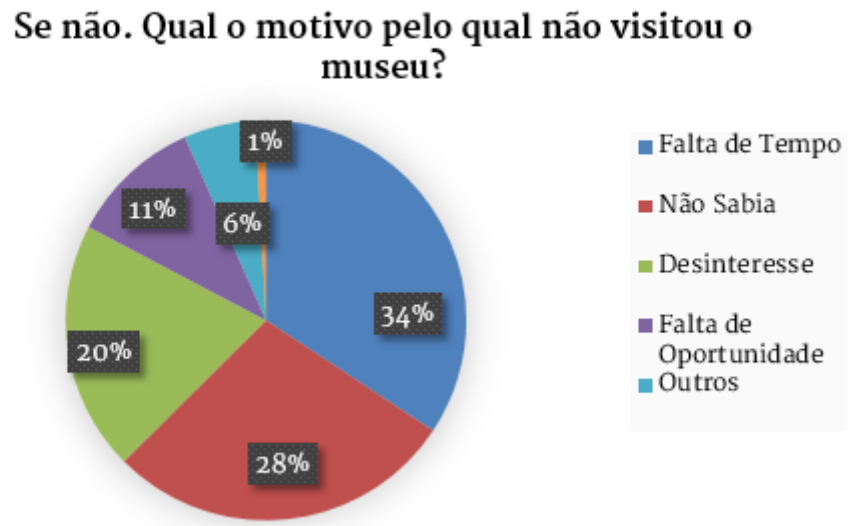
Queríamos entender também porque as pessoas nunca quiseram visitar o museu, já que passam pela plataforma do Metrô diariamente. As respostas dispostas no gráfico indicaram o seguinte: 34% "não tem tempo", 20% "não possuem interesse", 11% "falta de oportunidade", 28% "não sabiam que ali existia um museu" e 6% por outros motivos. Podemos interpretar a falta de tempo, interesse e oportunidade, que somam mais de 80%, como uma única variável, ou seja, falta de interesse. E, entre as explicações possíveis, podemos aventar para o fato de que no Brasil os museus não são, ainda, considerados, espaços de lazer, como, por exemplo, cinemas e teatros. (POULOT, 2013)

GRÁFICO 3: PREFERÊNCIA NA VISITA REALIZADA AO MAO



Fonte: Questionários aplicados pela autora na Estação Central do Metrô de BH, 2014

GRÁFICO 4: MOTIVO DA NÃO VISITA AO MAO



Fonte: Questionários aplicados pela autora na Estação Central do Metrô de BH, 2014

Não pretendemos construir aqui uma conclusão, pois, nossa intenção maior é justamente poder discutir com especialista e interessados na temática de museus os primeiros resultados de uma pesquisa recém finalizada na Universidade Federal de Minas Gerais e na Universidade Estadual de Londrina/Pr. Como se pôde perceber, os procedimentos metodológicos para o desenvolvimento deste estudo envolveram pesquisa de campo, observação direta, análise das exposições, coleções e objetos.

Embora ainda não tenha sido possível averiguar integralmente os resultados do projeto de pós-doutorado finalizado em julho deste ano as problemáticas elencadas aqui serviram de guia e nortearam o trabalho. Esperamos, também, que a informações previamente analisadas possam suscitar outras tantas que possivelmente não foram aqui aventadas.

NOTAS

[1] Este trabalho faz parte da pesquisa de pós-doutorado realizada na Universidade Federal de Minas Gerais sob a supervisão do Prof. Dr. José Newton Coelho Meneses. O projeto intitulado – Patrimônio cultural e memória: mediações e intersecções entre dois museus brasileiros: Museu de Artes e Ofícios/MG e o Museu Histórico de Londrina/PR – consiste em estudar comparativamente esses dois museus brasileiros. As mediações foram pensadas em função da própria história das instituições e do processo de musealização das antigas estações ferroviárias de Belo Horizonte e de Londrina, que constituem hoje os referidos museus.

[2] Segundo informações do Álbum do MHAB, "a peça integra um conjunto de outros cinco pra-

tos confeccionados na Holanda, por Petrus Regout e Comp. Masstrich, em 1917, a pedido de José Ribeiro, proprietário da Casa Crystal. Foi adquirida pelo Museu Histórico Abílio Barrreto em novembro de 1944, diretamente desse estabelecimento comercial". Ver Álbum do MHAB, que pode ser adquirido na loja desse Museu.

[3] Ver o site do Museu de Arte e Ofícios: http://www.mao.org.br/

[4] Esse trabalho se dirige, essencialmente, ao público jovem. Em visita ao MHAB, em 2008, pudemos presenciar um grupo de adolescentes que entusiasticamente comprava o material na loja do Museu e, de imediato, iniciava o trabalho de identificação das figurinhas e legendas, fazendo comentários a respeito da história e do tema do álbum sobre a criação e transferência da capital mineira de Ouro Preto para Belo Horizonte, em 1897.

[5] Ver as referências encontradas no site do museu bem como os livros e demais materiais produzidos pelo MAO. (www.mao.org.br).

[6] Criado em 1998, o ICFG é uma entidade do terceiro setor, sem fins lucrativos, atuando especialmente em projetos museológicos e museográficos, tais como o Museu do Oratório, o Museu de Artes e Ofícios e mais recentemente com a criação do Museu das Santanas na cidade de Tiradentes.

[7] Podemos realizar no primeiro semestre de 2014 uma pesquisa na Companhia Brasileira de Trens Urbanos (CBTU). A equipe técnica nos disponibilizou os dados quantitativos de toda a movimentação do metrô para o período de janeiro de 2013 a julho de 2014. Além disso, nos foi gentilmente cedido o material da ação educativa e demais materiais didáticos e pedagógicos produzidos pela empresa.

[8] Ver a lista de todas as ocupações existentes no Brasil em www.mte.gov.br/

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLOCH, Marc. Apologia da história ou O ofício de historiador: Rio de Janeiro, Zahar, 2002.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. O Museu Paulista. Affonso de Taunay e a memória nacional. 1917-1945. São Paulo: Editora UNESP, 2005. P. 40.

DINIZ, Renata Carla. Museu de Artes e Ofícios – Matéria e Espírito: Dicotomia do Museu Moderno. Belo Horizonte: Monografia apresentada ao Curso de História da Universidade Salgado de Oliveira. 2006.

LIMA, Solange Ferraz de. & CARVALHO, Vânia Carneiro de. Cultura material e coleção em um museu de história: as formas espontâneas de transferência do provado. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves (Org.) Museus. Dos gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna. Belo Horizonte: Argvmentvm; Brasília: CNPq, 2005.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Do Teatro da memória ao Laboratório da História: a ex-

posição museológica e o conhecimento histórico. In: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material. São Paulo. Nova. Série. v. 2., jan/dez. 1994.
NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História, Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC/SP. São Paulo/SP, 1993.
POULOT, Dominique. Museu e Museologia. (Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira). Belo Horizonte: Autentica Editora, 2013.
SEMINÁRIO DE CAPACITAÇÃO MUSEOLÓGICA. Programa Museológico: princípios e metodologia de trabalho. Conceito museológico e salvaguarda patrimonial. Programas de Comunicação, educação e avaliação. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2004.
SANTOS, Miriam Sepúlveda dos Santos. A escrita do passado em museus históricos. Rio de Janeiro: Garamond, Minc, IPHAN, DEMU, 2006.

UM MUSEU, UMA COLEÇÃO E MUITAS CONEXÕES

Josiane Kunzler
josikunzler@gmail.com

Deusana Maria da Costa Machado
deusana@gmail.com

Antonio Carlos Sequeira Fernandes
fernande@acd.ufrj.br

Vera Maria Medina da Fonseca
vmmedinafonseca@gmail.com

Neste artigo são apresentadas as conexões geradas por uma coleção de fósseis do Museu Nacional do Rio de Janeiro/UFRJ, coletada na década de 1880, cuja catalogação se encontrava equivocada. São apontadas conexões do âmbito mais geral, no que se refere à relação entre o colecionismo e a conformação da Paleontologia, ao mais específico, no que compete às relações internas do Museu Nacional, à formação de suas coleções e às suas pesquisas. Ao final, é retomada uma frase de Ângelo Oswaldo de Araújo Santos, atual presidente do IBRAM, para uma análise da coleção como um complexo e suas possíveis conexões.

Palavras-chave: Coleções de Fósseis, Museu Nacional, Conexões.

INTRODUÇÃO

Neste ano de 2014, o tema eleito para a comemoração do Dia Internacional dos Museus (18 de maio), do Comitê Internacional de Museus (ICOM), instalou questionamentos referentes às potencialidades conectivas das coleções de museus. O tema "Coleções de Museus Criam Conexões", foi amplamente discutido em eventos por todo o Brasil durante a 12ª Semana dos Museus e resultou em publicações comemorativas.

Para Duarte Cândido (2014), trazer as coleções para o foco das atenções nesse momento é mais uma prova do conservadorismo do ICOM. Por outro lado, quando são trazidas para o debate junto à ideia de conexão aponta-se para a necessidade de contextualização destas e de dar a elas sentidos. Trata-se de gerar conexões em duas esferas: entre as coleções e a sociedade e entre elas e o museu, externas e internas respectivamente (Oliveira, 2014 e Almarza-Risquez, 2014). Por isso, o presente artigo tem como objetivo apresentar diferentes conexões realizadas a partir de uma investigação científica, que se debruçou sobre uma única coleção de fósseis do Museu Nacional do Rio de Janeiro.

A pesquisa em questão surgiu do questionamento de informações contidas na catalogação de uma pequena coleção de fósseis formada na década de 1880. Segundo sua documentação, ela havia sido coletada no estado de Mato Grosso pela Comissão Geológica do Império do Brasil. No entanto, a região do Centro-Oeste do Brasil foi a única não explorada pela Comissão. A partir dos exemplares fósseis dessa coleção, registrados no Departamento de Geologia e Paleontologia do Museu Nacional, foram levantados aspectos históricos tanto do Museu Nacional quanto do naturalista coletor, realizadas pesquisas de cunho taxonômico e apontados potenciais patrimoniais. Além dos fósseis, foi analisada a documentação pertinente, entre catálogos e livros de registro de entrada e saída, cartas e ofícios do século XIX, preservados no Setor de Memória e Arquivos do

Museu Nacional, artigos científicos e coleções biológicas diversas que demonstrassem relações com a referida coleção.

1. AS COLEÇÕES E A CIÊNCIA PALEONTOLÓGICA

Rudwick (1985, p.12) salientou que "sem o estabelecimento da tradição de preservação dos museus é difícil imaginar como a ciência paleontológica teria surgido", e por isso, a primeira conexão a ser apresentada é a que existe entre as coleções, os museus e a Paleontologia.

O ato de colecionar é antigo, remetendo à Pré-História. Foi através da coleta e, consequentemente, da formação de coleções, que nossos ancestrais desenvolveram a capacidade de discernimento de recursos naturais e de seleção de possibilidades que os permitiriam a vida (Marschall, 2005). Analisando o colecionismo sob sua dimensão ordenadora, Marschall (2005) coloca-o em posição condicionante para a existência da sustentabilidade, que por sua vez é essencial para o desenvolvimento de uma civilização. Tem-se assim que a formação de coleções é inerente à condição humana e de vida em sociedade e existe até os dias de hoje.

Em sua origem, a palavra coleção, que vem do latim *collectio*, relaciona-se a conjunto, compilação e grupo. Para Pomian (1984, p.53) coleção é um "conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do publico". Desvallés e Mairesse (2013) apresentaram uma definição que espelha a contínua reflexão teórica acerca do tema coleções. Ela não exclui ou modifica o sentido dos demais conceitos. Ela as reestrutura e complementa, considerando terminologias, definições e divisões atuais, como as tipologias tangível e intangível dos objetos e o sentido que existe no processo de colecionar, enfatizado pela seleção para formação de um conjunto de elementos significativos e coerentes entre si, seja a coleção de natureza privada ou pública.

> *Uma coleção pode ser definida como um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada. (DESVALLÉS E MAIRESSE, 2013, p. 32).*

A definição de coleção de Pomian (1984) considera o seu valor simbólico. Para ele, os objetos de uma coleção recebem um valor diferenciado e uma nova significação. Deixam de exercer sua função utilitária para integrarem um conjunto com algum significado simbólico, seja ele estético, científico, biográfico ou histórico. "Pode se constatar sem risco de errar que qualquer objeto natural de que os homens conhecem a existência e qualquer artefato, por mais fantasioso que seja, figura em alguma parte num museu ou numa coleção particular" (POMIAN, 1984, p. 51).

O entusiasmo e o interesse por registros de história natural fizeram com que a formação de coleções crescesse naturalmente a partir do Renascimento (séc. XVI). Destacam-se os gabinetes de curiosidade, que dariam origem aos Museus de História Natural (LOPES, 1988). Apoiados na expansão do mundo ocidental esses gabinetes se proliferaram. Além disso, com o advento do pensamento científico, pensadores se dedicavam às explicações de fenômenos naturais desvinculando-os da Teologia. Assim, foi impulsionada a coleta de objetos variados, bizarros e fantásticos, principalmente de curiosidades naturais que pudessem auxiliar na compreensão desses fenômenos, até então desconhecidos e inexplicáveis (VIEIRA et al., 2007).

Por serem objetos enigmáticos e representações de seres já extintos e desconhecidos, os fósseis sempre foram considerados exóticos. Essa característica tornou-os integrantes obrigatórios dessas coleções. Alguns cientistas defendem que o interesse pelos fósseis é ainda mais antigo, desde as primeiras culturas (Vieira et al., 2007). Em antigas civilizações, os fósseis eram tidos como objetos mágicos, de valores sobrenaturais, usados como amuletos e até como medicação (FERNANDES, 2005).

Mais tarde, com o Iluminismo (séc. XVII a XVIII) e o advento da classificação biológica de Lineu, o caráter científico (metódico e especializado) desses gabinetes foi intensificado. Cientistas influenciavam e eram influenciados pelos gabinetes, onde analisavam, comparavam, ordenavam e classificavam seus objetos. Assim, tornaram-se instituições de pesquisas, que foram responsáveis pela constituição das Ciências Naturais, entre elas a Paleontologia.

2. A COLEÇÃO, UM NATURALISTA VIAJANTE E A HISTÓRIA DO MUSEU NACIONAL/UFRJ

No Brasil, o Museu Nacional do Rio de Janeiro/UFRJ teve grande responsabilidade no cenário de institucionalização e consolidação das ciências. Primeiro museu latino-americano, ele foi criado em 1818 por D. João VI, com o intuito de desenvolver estudos nas áreas de ciências naturais e antropológicas. O Museu Nacional e os outros museus criados ao longo do século XIX na América Latina foram concebidos como "instituições de pesquisa e recintos abertos à população culta da época" (LOPES, 1988, p. 21).

A maior preocupação dos seus primeiros dirigentes figurava na necessidade de aquisição e formação das suas primeiras coleções científicas[1] . Assim, era prática comum do museu a contratação de naturalistas viajantes estrangeiros que eram enviados a viagens de exploração do interior do país. Em contrapartida, eles eram obrigados a entregar ao Museu pelo menos uma amostra de tudo que coletassem (FERNANDES e PANE, 2007). Herbert Huntington Smith (1851-1919), naturalista norte-americano, foi um dos que muito contribuíram para a formação das coleções do Museu Nacional, tendo o Brasil como um grande laboratório de pesquisas. No entanto, seus problemas éticos se sobressaíram em relação à valorosa contribuição às coleções do Museu (KUNZLER

et al., 2011).

Smith realizou cinco excursões científicas ao Brasil. A primeira foi em 1870, quando ainda era estudante de graduação, na ocasião da primeira parte da "Expedição Morgan", chefiada por Charles Frederick Hartt (1840–1878). A segunda foi em 1874, quando retornou por iniciativa própria para coletar e estudar os animais da Amazônia. Smith havia se impressionado com a beleza da vida tropical. Foi então convidado para integrar a "Commissão Geológica do Império do Brazil" (nome original), que havia sido criada por Hartt em 1875 (KUNZLER et al., 2011).

A Comissão consistia em um projeto que representava exatamente os interesses iniciais do Museu quanto à formação de coleções. A ideia inicial de Hartt era fazer um levantamento preliminar dos possíveis sítios geológicos mais acessíveis do então "Império do Brazil". Em seu pouco tempo de trabalho, conseguiu reunir cerca de 500.000 amostras entre rochas, minerais e fósseis, todas depositadas no Museu Nacional. Apesar disso, as disputas políticas da época impediram que os trabalhos dos pesquisadores envolvidos tivessem continuidade. Por isso ela veio a ser extinta, levando Smith a retornar aos Estados Unidos.

Atualmente, do total de cerca de 49.000 exemplares constantes na coleção de paleoinvertebrados do Departamento de Geologia e Paleontologia do museu, 35.423 exemplares, referentes a 1.705 registros, estão catalogados como coletas da "Commissão Geológica do Império do Brazil" (MACEDO et al., 1999). Dentre elas, está a coleção de fósseis, pivô de toda a história que gerou este artigo. Com indicação de coleta feita por Herbert H. Smith, os espécimes são referentes a localidades no estado de Mato Grosso. No entanto, a "Comissão Geológica do Império do Brazil" não passou por nenhum estado do Centro-Oeste brasileiro, restringindo sua exploração aos estados de Pernambuco, do Rio Grande do Norte, de Sergipe, da Bahia, do Amazonas, de São Paulo, de Santa Catarina e do Paraná.

Por isso, a pesquisa prosseguiu na tentativa de descobrir o motivo e quando essa coleta pôde ser formada, baseando-se em documentos primários e periódicos.

As próximas vindas de Smith ao Brasil se deram em 1878 com duas pequenas excursões, quando comissionado pela revista norte-americana "*Scribner's Monthly*", um periódico ilustrado publicado de 1870 a 1881. Na primeira, ele visitou o Pará e, na segunda, o Rio de Janeiro, o Pernambuco e o Ceará. Ao escrever artigo sobre o Rio de Janeiro para a referida revista, Smith relatou sua visão depreciativa em relação ao Museu Nacional: "*In the city there is a museum of natural history, rather showy than good; the collections are badly labeled and badly arranged.*" (Smith, 1879, p.903). Essa situação é ressaltada mais recentemente por Lopes (1988) ao tratar dos museus latino-americanos, os quais até meados do séc. XX "permaneceram também em grande parte estagnados (...) vivendo por décadas uma história de mendicância e nomadismo" (LOPES, 1988, p. 22).

Dois anos depois, Smith firmaria contrato com esta mesma instituição, na ocasião de sua

última e mais comprida visita ao Brasil. Celebrou, em dezembro de 1881, contrato (Doc. MN 237, pasta 20, de 23/12/1881) com Ladislau de Souza Mello e Netto, que durou quatro anos. Segundo o acordo, Smith realizaria viagens de exploração ao interior do Brasil formando coleções de história natural, devendo se instalar no estado de Mato Grosso. Delas, "três ou quatro exemplares de cada espécie dos produtos colhidos, ou o único exemplar que encontrar" deveriam ser enviados ao Museu Nacional. Em troca desse serviço ele receberia a quantia de quatro contos de réis e a propriedade das duplicatas que lhe fosse possível adquirir (LACERDA, 1905).

Desse modo, Smith organizou grande parte das coleções separadamente, enviando o material coligido por pelo menos duas vezes ao museu, a primeira em 1883 e a segunda em 1886 (Doc. MN 17, pasta 22, ofício 13 da 1º seção, do Palácio do Governo da Província de Mato Grosso, de 03/02/1883; Doc. MN 33, pasta 25, de 08/02/1886), com uma descrição da relação de exemplares que ele havia coligido, inclusive com referências à quantidade que pertenceria a ele e a que pertenceria à instituição (Doc. MN, RA9/D9, p. 4v-6, 23/10/1885).

Dentre o material enviado ao museu estavam: mamíferos, aves, répteis, anfíbios, plantas, frutos e os tão procurados fósseis. Dos 200 exemplares de fósseis declarados entregues, somente 60 são encontrados hoje no museu, exatamente os que estavam catalogados com coleta referente à "Commissão Geológica do Império do Brazil", o que finalmente nos indica a origem dessa coleção.

Respondida a questão sobre a origem desses fósseis, que agora se sabe terem sido catalogados equivocadamente, outra questão se apresenta de relevância para a história do Museu e também do naturalista: a problemática que abalou a idoneidade de Smith, envolvendo cerca de 320.000 exemplares de coleções de invertebrados.

De acordo com o naturalista, era grande a dificuldade de separar esse material em campo, ou ainda de se manter no Brasil para realizar esse árduo trabalho sem nenhum apoio financeiro, principalmente devido à carência monetária pela qual passava o museu. Smith, então, procurou por meio de cartas e ofícios convencer a diretoria do museu de que o mais apropriado seria levar consigo toda a coleção, realizando o trabalho de separação e identificação do material nos Estados Unidos, devolvendo posteriormente a parte que seria de direito do Museu Nacional. Após insistentes tentativas, ele recebeu a autorização. Essa coleção, no entanto, jamais retornou para a instituição, causando a revolta de alguns notáveis brasileiros como João Baptista de Lacerda (1846-1915), que era, desde o início, contra o pedido de Smith e o caracterizou sem idoneidade moral (LACERDA, 1905, p. 55).

3. A COLEÇÃO E O SISTEMA DE CLASSIFICAÇÃO TAXONÔMICA

Dos sistemas ligados a uma coleção, é exigência primordial o inventário escrito (documentação museológica), mas é também essencial a adoção de um sistema de classificação. Juntos, eles permitirão descrever e localizar rapidamente qualquer item entre os vários objetos do museu.

Entre esses sistemas de classificação, citamos a taxonomia, que classifica organismos vivos (Desvallés e Mairesse, 2013). Como se refere a uma coleção de espécies já extintas, durante a pesquisa, esses fósseis também foram estudados sob a ótica taxonômica especificamente paleontológica. De fato, foi feita uma revisão, pois o estudo taxonômico já havia sido realizado em 1895, por Orville Adelbert Derby.

A partir da revisão foi possível destacar a importância destes fósseis e um fator que os valoriza como objetos de museu. Reconhece-se hoje que eles representam uma amostragem fossilífera pioneira da região e são exemplares-tipo de duas espécies descritas e figuradas por Derby (1895), designadas como *Derbyina smithi* (Derby) Clarke, 1913 e *Paranaia margarida* (Derby) Clarke, 1913. Preservaram, mesmo após o processo de fossilização, estruturas biológicas internas que são essenciais para sua identificação e que não puderam ser encontradas em outros exemplares. No entanto, eles se encontravam registrados e depositados na coleção geral de Paleontologia, e não na coleção de tipos, como deveriam estar, trazendo a tona mais uma incongruência na gestão da coleção que pode ser solucionada após a pesquisa.

O desconhecimento desses exemplares de valor excepcional para a Ciência não se dava somente no âmbito interno do museu. Ele incluía também a academia em geral, nacional e estrangeira, o que resultou em usos equivocados da nomenclatura, além de propostas taxonômicas que modificavam a descrição e a denominação dessas espécies, inclusive em trabalhos especializados, de alta credibilidade[2] .

4. A COLEÇÃO COMO UM COMPLEXO E SUAS CONEXÕES

De acordo com Ângelo Oswaldo de Araújo Santos, Presidente do Instituto Brasileiro de Museus, "coleções são complexos legados da memória cultural" (IBRAM, 2014). Vale então entender o que é "complexo"[3] para finalizar a reflexão do artigo sobre as coleções como fonte de conexões.

Na etimologia da palavra, do latim - *complexus* significa abarcar, cercar, compreender, algo composto de vários elementos que fazem parte de um todo. De acordo com o Dicionário Houaiss, quando adjetivo, o termo "complexo" pode ser definido como algo "passível de ser encarado ou apreciado sob diversos ângulos"; quando substantivo

> *"diz-se de conjunto, tomado como um todo mais ou menos coerente, cujos componentes funcionam entre si em numerosas relações de interdependência ou de subordinação, de apreensão muitas vezes difícil pelo intelecto e que apresentam diversos aspectos".*

Assim, têm-se desde um complexo do sentido social ao farmacêutico, todos com representações de um agrupamento de elementos que atuam entre si por um fim em comum. Por exemplo, o complexo cultural, que é conjunto integrado de traços culturais de natureza material ou imaterial, constitui um padrão sistêmico mais ou menos definido no espaço e no tempo. Existe tam-

bém o complexo vitamínico B, que é uma associação das vitaminas B1, B2, B6 e B12, essenciais na prevenção de doenças (como beribéri, pelagra, anemia, etc) e na proteção do tecido nervoso. Na psicologia, um complexo pode ser, entre outras definições, um sistema de ideias reprimidas, de forte valor emocional, interligadas num todo capaz de gerar um comportamento mórbido.

Entende-se então como "complexo" a união duas ou mais coisas que somente integradas dão sentido a uma unidade maior e integradora. Por consequência, apreende-se a coleção também como um complexo, por ser a união de dois ou mais elementos que juntos dão sentido a um conjunto, com base no que ressaltam Desvallés e Mairesse (2013, p. 32) que "para se constituir uma verdadeira coleção, é necessário que esses agrupamentos de objetos formem um conjunto (relativamente) coerente e significativo".

A fim de aprofundar essa ideia, proceder-se-á uma comparação com a Biologia. Por meio da Citologia (divisão das Ciências Biológicas que estuda as células) foi descoberto, em 1898, o Complexo de Golgi. Assim foi denominado em homenagem ao seu descobridor, o médico italiano Camilo Golgi. E porque "Complexo"? Essa organela é composta por um conjunto de dobras de membranas que libera e recebe pequenos "pacotes" chamados vesículas, o que permite o processamento e a distribuição de proteínas para outras partes da célula, comunicando-as. Ela só produz devido a essa comunicação feita pelas vesículas através de todos os seus milhares de membranas. E ao mesmo tempo só libera as substâncias necessárias para o funcionamento da célula se houver o processamento. Além disso, ele também é parte integrante do armazenamento, transformação, ordenação, empacotamento e envio de outras macromoléculas, como os lipídeos. O Complexo de Golgi então funciona como um sistema central de distribuição na célula, que por sua vez participa de outro conjunto que completa um órgão que, por conseguinte compõe um corpo.

Neste exemplo biológico, o topo da "complexidade" é o corpo, já que é composto por vários complexos internos, que funcionam entre si em numerosas conexões em relações de interdependência (impossíveis de serem esgotadas aqui ou em qualquer livro de Biologia). No exemplo museal, o museu é o topo da "complexidade interna", já que é composto por setores e divisões administrativas, departamentos de pesquisas e laboratórios variados, espaço expositivo, acervo, documentação, segurança e assim por diante. Todos trabalham, ou devem trabalhar, de forma integrada para que o museu possa exercer suas funções de conservar, pesquisar e comunicar o patrimônio cultural, a fim de mantê-lo vivo. Enquanto isso, as coleções se equivalem aos complexos de Golgi, onde são realizados o armazenamento, a transformação, a ordenação, o empacotamento e o envio das informações acerca de seus objetos, através de suas conexões com os processos de aquisição e conservação, documentação, pesquisa e comunicação.

E é pelo processo de comunicação museológica que as coleções se conectam a complexos externos, de origem social, econômica e ambiental a fim de serem partilhadas, reconhecidas e

valorizadas. Por isso, "são complexos legados da memória cultural" por serem conjuntos tomados como um todo, mais ou menos coerente, de bens que representam o patrimônio cultural de uma sociedade, e que devem ser preservados e transmitidos de uma geração a outra.

A coleção de fósseis, iluminada por este trabalho, pode ser então o exemplo de um complexo, por ser apreciada por diversos ângulos e devido às várias conexões apresentadas com outras instâncias do Museu Nacional, com o fim de mantê-lo vivo. Importante dizer que ela está armazenada, mas só se comunicou após ser processada. Esse processamento se deu a partir do momento em que foi inserida no ambiente do museu, sendo acompanhada por uma documentação museológica. E continuou ao ser objeto de estudo de uma de pesquisa científica, que a ordenou e a colocou em comunicação com outros pesquisadores, setores e coleções. Passou a fazer parte da história da Ciência e da história do Museu Nacional, além de ter uma própria história como objeto de museu e como elemento da natureza. É por isso também um legado da memória cultural, como testemunho dessas histórias que se ligam, de uma forma ou de outra, à sociedade, seja pela Ciência, pela História Natural ou pelo museu como lugar de encontro.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa história de múltiplas facetas não foi desvendada por acaso. Ela é o resultado de conexões feitas a partir de um complexo, a coleção. E foi contada por meio de catálogos e livros de registro de entrada e saída, cartas e ofícios do Setor de Memórias e Arquivo do Museu. Também por artigos acadêmicos publicados nos Archivos do Museu Nacional, disponibilizados pela Biblioteca do Museu, e em revistas estrangeiras. Além disso, participaram da história outras coleções biológicas e geológicas que também são formadas desde o século XIX, integrando outros laboratórios de pesquisas e outros pesquisadores.

Todo esse conjunto apresenta tanto conexões internas quanto externas, merecendo destaque alguns condicionantes que permitiram a essa coleção de fósseis conectar-se: sua preservação em uma reserva acompanhada de sua respectiva documentação; a salvaguarda de documentos primários em um Arquivo, cujas informações apresentam o contexto histórico, político e econômico no qual esses fósseis foram coletados; e a pesquisa científica, que primeiro questiona um dado, o investiga e procura respondê-lo, desvendando novas relações.

No dia-a-dia, essas conexões podem ser invisíveis, talvez pela cegueira do trabalho automático e individualista, que não se restringe somente ao museu. É possível então depreendermos, a partir de nossas reflexões, que estudos como o apresentado aqui, principalmente no aspecto histórico dos museus e das coleções, sejam úteis para abrir um caminho mais interdisciplinar, integrando diferentes áreas de atuação e setores, a fim de revelar não somente as coleções, mas o museu em sua complexidade.

NOTAS

[1] Esse fato demonstra e comprova o quão eram essenciais as coleções para que o museu pudesse desempenhar a função para a qual ele fora criado. No entanto, faz-se necessário distinguir coleção de acervo. Acervo é o conjunto de todos os itens e objetos que representam o patrimônio cultural preservado em um museu. A partir de sua classificação, atividade que ocorre com a documentação museológica, são formadas coleções cujos elementos são reunidos de acordo com características afins, buscando formar um conjunto coerente.

[2] Um deles é o Tratado de Braquiópodes. Esses tratados funcionam como enciclopédias sobre grupos específicos de animais, trazendo informações sobre exemplares-tipo, descrição geral e fotografias para identificação de espécimes. Neste caso, devido ao referido desconhecimento, o Tratado, que datava de 2006, desconsiderava Paranaia margarida como espécie de fato, e trazia somente a reprodução das ilustrações feitas por Derby em seu artigo de 1895, ao invés de fotografias originais.

[3] Existe na Biologia a Teoria Geral dos Sistemas, de Ludwig von Bertalanffy, que também é utilizada nesse tipo de análise, porém deverá ser focalizado em uma próxima ocasião.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMARZA-RISQUEZ, Fernando. Las conexiones (internas) de las colecciones del museo. Talleres ILAM, 2014. (Disponível em http://www.ilam.org/index.php/es/talleres, acesso em 04 de agosto de 2014, às 20h)

DERBY, Orville Adelbert. Nota sobre a geologia e paleontologia de Matto Grosso. Archivos do Museu Nacional, n.9, p.59-88, 1895.

DESVALLÉS, Andre; MAIRESSE, François (Eds.). Conceitos-Chave da Museologia. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013. 100p.

DUARTE CANDIDO, Manuelina. O museu é um lugar de conexões. Revista Museu: Cultura Levada a Sério, ano XIII, ed. 149, Especial 18 de Maio de 2014, 2014. (Disponível em http://www.revistamuseu.com.br/joomla/, acesso em 04 de agosto de 2014, às 20h)

FERNANDES, Antonio C. S. Fósseis: Mitos e Folclore. Anuário do Instituto de Geociências, v. 28, n.1, p.101-115, 2005.

FERNANDES, Antonio C. S.; PANE, Vittorio. Giovanni Michelotti e sua contribuição às primeiras coleções científicas do Museu Nacional. Filosofia e História da Biologia, v. 2, p.75-84, 2007.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1990. 189p.

IBRAM. Guia da Programação da 12ª Semana de Museus – Museus: As Coleções Criam Conexões. 2014.

KUNZLER, Josiane; FERNANDES, Antonio C. S.; FONSECA, Vera, M.M; JRAIGE, Samia. Herbert Huntington Smith: Um Naturalista Injustiçado? Filosofia e História da Biologia, Bauru, v.6, n.1, p.49-67, 2011.

LACERDA, J. B. Fastos do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905.

LOPES, Maria Margareth. Museu: Uma Perspectiva de Educação em Geologia. 1988. 163f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, 1988.

MACEDO, Antonio C. M.; FERNANDES, Antonio C. S. & GALLO-DA-SILVA, Valéria. Fósseis coletados na Amazônia pela "Commissão Geológica do Império do Brazil" (1875-1877): um século de história. Boletim do Museu Nacional, Rio de Janeiro, v.47, p.1-6, 1999.

MARSCHALL, Francisco. Epistomologias Históricas do Colecionismo. Episteme, Porto Alegre, n.20, p.12-23, 2005.

OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam de. Museus – coleções criam conexões. Revista Museu: Cultura Levada a Sério, ano XIII, ed. 149, Especial 18 de Maio de 2014, 2014. (Disponível em http://www.revistamuseu.com.br/joomla/, acesso em 04 de agosto de 2014, às 20h)

POMIAN, Krzysztof. Colecção. In: Enciclopedia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda. 1984. 460p.

RUDWICK, Martin J. S. The Meaning of Fossil: Episodes in the History of Paleontology. 2ª ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

SMITH, Herbert H. Rio de Janeiro. Scribner's Monthly, v.18, n.6, p.890-903, 1879.

VIEIRA, Ana C. M. et al. A Contribuição dos Museus para a Institucionalização e Difusão da Paleontologia. Anuário do Instituto de Geociências, v. 30, n. 01, p. 158–167, 2007.

NOTAS SOBRE O ARQUIVO INSTITUCIONAL DO MUSEU DO HOMEM DO NORDESTE DA FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO (RECIFE, PERNAMBUCO)

Carolina Ruoso
carolina.ruoso@fundaj.gov.br

Henrique de Vasconcelos Cruz
henrique.cruz@fundaj.gov.br

Historicamente até meados do século XX os museus praticamente abandonavam seus arquivos, apesar dos mesmos trabalharem com a preservação da memória, não havia uma preocupação em organizar, documentar e inventariar suas próprias ações. Este artigo tem por objetivo descrever e apresentar as potencialidades do arquivo institucional do Museu do Homem do Nordeste da Fundação Joaquim Nabuco (Muhne/Fundaj), pertencente ao Ministério da Educação, para o desenvolvimento de pesquisas a respeito da História dos Museus, do Patrimônio, da Museologia, da Educação em Museus e Patrimonial e, das Políticas Públicas de Museus no Brasil.

Palavras-chave: Museologia, História dos Museus e do Patrimônio, Arquivos de Museus, Museu do Homem do Nordeste.

Este artigo tem por objetivo descrever e apresentar as potencialidades do arquivo institucional do Museu do Homem do Nordeste da Fundação Joaquim Nabuco (Muhne/Fundaj), pertencente ao Ministério da Educação, para o desenvolvimento de pesquisas a respeito da História dos Museus, do Patrimônio, da Museologia, da Educação em Museus e Patrimonial e, das Políticas Públicas de Museus no Brasil. Este arquivo do Muhne traz um corpo documental que pode ser considerado referência para compreendermos o mundo dos museus no Brasil a partir da segunda metade do século XX, desde a constituição de coleções públicas assim como ações de formação de pessoal de museus. O Muhne está construindo a partir dos programas estratégicos da Fundaj, ações de divulgação do seu acervo, bem como os disponibilizando para consulta pública e por este motivo estamos tratando, organizando e identificando a sua documentação. Sendo assim consideramos oportuno este momento para despertar o interesse de estudantes, professores e pesquisadores que atuam nesta área, para com a riqueza e diversidade deste acervo.

Historicamente até meados do século XX os museus praticamente abandonavam seus arquivos, apesar dos mesmos trabalharem com a preservação da memória, não havia uma preocupação em organizar, documentar e inventariar suas próprias ações.[1] Essa postura se modifica a partir do momento em que os historiadores passam a se preocupar com novas fontes e novas abordagens, tendo como referência a Escola dos Annales e, principalmente após a publicação da coletânea organizada por Pierre Nora, intitulada *Les Lieux de Mémoire* (1984-1992). Então na França o interesse por uma História dos Museus e do Patrimônio inscreve-se aproximadamente, segundo Poulot (2013), nos anos de 1980. No Brasil, ao mesmo tempo em que chegam as influências francesas, os historiadores, antropólogos e museólogos começam a se preocupar com as narrativas, no momento em que vivíamos o processo de redemocratização do país. Neste período os interesses se voltaram para os processos de formação das coleções, seus atores e as questões de identidade

nacional. Os temas de pesquisa foram sendo ampliados e entrou em cena a historicidade dos cursos de formação de profissionais de museus e da Museologia como disciplina acadêmica. Com os estudos sobre termos e conceitos da Museologia desenvolvidos pelo Comitê Internacional de Museologia do Conselho Internacional de Museus (ICOFOM/ICOM) e a publicação do *Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie* (2011), organizado por Andrés Desvallées e François Mairesse, iniciou-se o estudo da constituição da Museologia como disciplina, em diferentes realidades geopolíticas, inclusive no Brasil. (BRULON SOARES; CARVALHO; CRUZ, 2013)

Devido aos interesses pelos arquivos institucionais e, a procura dos mesmos pelos pesquisadores, as instituições foram sendo convidadas a organizar e a produzir conhecimento a respeito dos seus arquivos. Para citar alguns exemplos trazemos o caso do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, criado em 1818, que retomou os trabalhos com o arquivo a partir do "Projeto Memória do Museu Nacional", transformando a documentação administrativa em arquivo histórico. (SANTOS; ESTEVÃO, 2007) O Museu do Ceará com o "Projeto 75 anos", mapeou e organizou a documentação, gerou publicações de documentos, entrevistas e pesquisas a respeito de sua história. (SILVA FILHO; RAMOS, 2007; RAMOS, 2012) A Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, criada em 1932, implantou o Núcleo de Preservação da Memória da Museologia no Brasil, que procurou recuperar as referências, a história e a memória de profissionais de museus e da própria instituição de ensino, trabalhando na coleta, preservação e pesquisa de documentos sobre a memória coletiva da Museologia e seus profissionais. (SIQUEIRA; GRANATO; SÁ, 2008) Com a ampliação da necessidade de cuidar das memórias institucionais, em novembro de 2009, na cidade de São Paulo, foi organizado o *I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa* abordando dois eixos temáticos: "O arquivo no museu de arte: usos e conceitos" e "A pesquisa em arquivos de museus e estudos de casos: arquivos de museus e instituições de arte de São Paulo". (MAGALHÃES, 2010)

DESCREVENDO O ARQUIVO DO MUHNE

Atualmente no Muhne estamos realizando um trabalho de organização do arquivo institucional, respeitando a lógica documental anteriormente realizada. Estes documentos são registros da prática museológica desenvolvida na Fundaj desde os anos de 1950 e foram classificados a partir da organização administrativa da instituição e atividades desenvolvidas, como seminários, exposições, cursos, projetos de consultorias, etc.

A Fundação Joaquim Nabuco[2] foi criada pela lei nº. 770, de 21 de julho de 1949, a partir de projeto de lei apresentado pelo deputado federal Gilberto Freyre, para realizar estudo sociológico das condições de vida do trabalhador brasileiro da região agrária do norte e do pequeno lavrador dessa região, visando o melhoramento dessas condições.[3] Em seu discurso propondo a criação de um instituto de pesquisa, Freyre propunha que a nova instituição deveria ter um "museu de etno-

grafia matuta e sertaneja, de arte popular, de indústria caseira". (FREYRE, 1994, p. 236)

As primeiras coleções de objetos começaram a serem recolhidas no início da década de 1950 pelo antropólogo René Ribeiro, um dos primeiros pesquisadores da instituição, principalmente ex-votos existentes nas igrejas católicas de cidades do interior de Pernambuco. (RIBEIRO, 1991, p. 163) Contudo o primeiro museu vinculado ao instituto de pesquisa foi inaugurado em 8 de fevereiro de 1961, denominado Museu de Antropologia.

Ao longo dos anos foram criados e incorporados, a partir das ações desenvolvidas pela Fundaj, museus de diferentes tipologias de acervos. Para organizar as atividades museológicas desenvolvidas na instituição foi criado, em 1971, o Departamento de Museologia, pelo museólogo Aécio de Oliveira (1938-2012), que desde 1964 trabalhava na instituição como auxiliar de museu, lotado no Museu de Antropologia, e se formou pela Escola Superior de Museologia[4] do Museu Histórico Nacional em 1969. Entre as atribuições exercidas pelo setor estavam a manutenção e dinamização dos museus da Fundaj e a assistência aos museus das regiões Norte e Nordeste, através de cursos de capacitação e projetos de implantação e reformulação de museus. O Departamento de Museologia desenvolveu suas ações até 1985, quando deixou de existir na estrutura organizacional da Fundaj, passando o Museu do Homem do Nordeste a ser o núcleo irradiador das atividades museológicas da entidade.

A Fundaj teve sob sua administração seis museus desde sua criação, com práticas museológicas e coleções distintas. O primeiro foi o Museu de Antropologia, inaugurado em 1961 com a finalidade de documentar a cultura do lavrador e do trabalhador rural do norte e nordeste agrário. A partir de convênio do Governo do Estado de Pernambuco com a Fundaj, em outubro de 1966, recebeu por transferência o acervo do Museu de Arte Popular, criado em 1955 por iniciativa do colecionador de arte Augusto Rodrigues, com o intuito de reunir, estudar e expor ao público as peças de arte popular da região.[5]

Através da lei nº. 6.456, de 26 de outubro de 1977, o Museu do Açúcar pertencente ao Instituto do Açúcar e do Álcool (IAA) foi incorporado à Fundaj, após anos de negociações entre as duas entidades federais. Criado em 1960, teve sua sede própria inaugurada em 1963, na cidade do Recife. Tinha como finalidade recolher, classificar e expor os elementos sociais, artísticos e técnicos mais representativos da agroindústria açucareira no Brasil e em outros países produtores de açúcar.[6]

Com a incorporação do acervo e edifício sede do Museu do Açúcar à Fundaj, o Departamento de Museologia decidiu reunir na mesma edificação o acervo dos três museus acima descritos. Assim surgiu o Museu do Homem do Nordeste, inaugurado em 21 de julho de 1979, no âmbito das comemorações dos 30 anos da Fundaj.[7] Atualmente a única instituição museológica pertencente à Fundação Joaquim Nabuco.

Nesses anos, outros dois museus pertenceram à instituição. O Museu Joaquim Nabuco, cri-

ado em 1974 com exposição tratando da vida e obra do patrono da instituição, o escritor e político Joaquim Nabuco (1849-1910), tendo suas atividades encerradas em 1985; e o Museu do Homem do Norte, inaugurado em 13 de março de 1985, com sede na cidade de Manaus, Amazonas, vinculado à Superintendência Regional da Amazônia da Fundaj. Tal museu fez parte do projeto de expansão das atividades do instituto de pesquisa ao criar escritórios regionais em outros estados no Norte e Nordeste, iniciado nos anos 1970. Buscava-se mostrar a amplitude da cultura da região, desde as diferentes soluções ecológicas para as habitações, aos transportes e técnicas de trabalho enfocando, sobretudo, a dinâmica antropológico-cultural. Suas atividades foram encerradas em 2006.[8]

No arquivo institucional do Muhne está depositado o conjunto documental de registro das práticas museológicas destas seis instituições e do Departamento de Museologia. Este acervo compõe-se de relatórios de atividades, correspondência administrativa, fichas de catalogação e livros de tombo das coleções destes museus, plantas e projetos de exposições, planos para criação de museus em cidades do Norte e Nordeste, documentação de cursos e eventos ministrados e organizados, fotografias das atividades realizadas, entre outros documentos.

Tais documentos propiciam pesquisas nas temáticas de história dos Museus e da Museologia, da formação de coleções públicas, das exposições, da gestão de instituições museológicas, dos projetos educativos, das políticas públicas de museus, dos diálogos sobre a regulamentação da profissão de museólogo, do pensamento museológico, e dos atores patrimonializadores e musealizadores, da Museologia no Norte e Nordeste do Brasil.

PESQUISAS DESENVOLVIDAS A PARTIR DA DOCUMENTAÇÃO EXISTENTE

A documentação existente no arquivo institucional do Muhne foi utilizada em três pesquisas desenvolvidas em cursos de pós graduação, em nível de mestrado. A primeira de autoria da historiadora Carolina Ruoso (2008), a dissertação intitulada *Museu Histórico e Antropológico do Ceará (1971-1990). Uma história do trabalho com a linguagem poética das coisas: objetos, diálogos e sonhos nos jogos de uma arena política*, defendida no Programa de Pós Graduação em História do Norte e Nordeste da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). A pesquisa buscou explicar como os trabalhadores em museus operavam no cotidiano com a linguagem poética das coisas e construíram diálogos com o pensamento museológico brasileiro entre os anos de 1971 a 1990, estudando o caso específico do Museu Histórico e Antropológico do Ceará. A compreensão das circularidades desse pensamento trouxe a esta narrativa o trabalho dos museólogos do Departamento de Museologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais responsáveis pela difusão da museologia e pela proposição de políticas públicas nessa área, entre elas, a regulamentação da profissão de museólogo. Essas experiências foram analisadas com a perspectiva de investigar as dinâmicas museais na sua complexidade.

Os outros dois trabalhos acadêmicos foram desenvolvidos por servidores da Fundaj e de-

fendidos no Mestrado Profissional em Gestão Pública para o Desenvolvimento do Nordeste da UFPE. O museólogo Albino Barbosa de Oliveira Júnior (2014) defendeu a dissertação intitulada *Sistemas de Documentação Museológica na Fundação Joaquim Nabuco: análises e proposições*. A pesquisa analisou os sistemas de documentação museológica adotados na Fundaj, entre 1977 e 1997, e que resultaram na atual base de dados do Muhne, na intenção de propor ajustes que venham se adequar às suas novas realidades e necessidades. O estudo se deu sob a ótica da Gestão Pública, compreendendo os sistemas de documentação como parte do processo de institucionalização da gestão pública do patrimônio cultural no Brasil. A pesquisa concluiu que, apesar das dificuldades que o poder público sempre enfrentou na adoção de um sistema informatizado de documentação museológica, temos o exemplo de uma ação bem sucedida na esfera da administração pública federal que, recebendo os devidos ajustes, poderá continuar sendo usada como base informacional do acervo do Muhne, assim como servir de modelo para outras instituições museológicas.

A outra pesquisa foi desenvolvida pela cientista social Silvana Barbosa Lira de Araújo (2014), denominada *Guardiões, memórias e fronteiras: histórias e gestão do Museu do Homem do Nordeste*. A dissertação analisa a memória institucional do Museu do Homem do Nordeste, desde a criação em 1979 até 2012. Para realizar esta investigação a autora buscou narrar as trajetórias do Museu do Açúcar, do Museu de Antropologia e do Museu de Arte Popular, contextualizando a formação das coleções do Muhne. Com relação aos gestores, denominados de guardiões da memória, a autora atribuiu uma adjetivação para cada perfil fazendo uma relação entre a visão de museu e as ações desenvolvidas e, concentrou-se no diagnóstico da gestão de Vânia Brayner (2003 -2012).

TRABALHOS DESENVOLVIDOS ATUALMENTE

A organização do arquivo institucional do Muhne iniciou em 2012, com a equipe da Divisão de Museologia[9]. Este trabalho consistiu em sistematizar o ordenamento das caixas e pastas dos armários e estantes. Foram substituídos os materiais dos locais de armazenamento dos documentos, papelão por polionda.

Desde junho de 2014 iniciou a descrição conjuntos de documentos. Para este trabalho foi selecionado, como projeto piloto, a documentação relativa a eventos organizados pela Fundaj com temáticas museológicas. Entre os eventos já realizados pela equipe da instituição destacamos *I Encontro de museólogos do Norte e Nordeste (1982), Seminário Museu e Educação (1983), II Seminário uso educacional de museus e monumentos (1984), IV Fórum de Museus do Nordeste (1991).*

Iniciamos a descrição dos documentos relativos aos eventos que discutiram políticas públicas para museus e que desencadearam a criação do Programa Nacional de Museus nos anos 1980, no âmbito do Ministério da Cultura.[10]

Em outubro de 1974 ocorreu o *I Encontro de museus do estado de Pernambuco*, visando estudar e discutir a problemática dos museus no âmbito do estado de Pernambuco.

No ano seguinte foi promovido o *Encontro Nacional de Dirigentes de Museus*, realizado também no mês de outubro. O Encontro pretendeu estudar a situação dos museus brasileiros e propor soluções possíveis para os problemas identificados, de modo a se estabelecer as bases para a adoção de uma política museológica no Brasil. As conclusões dos trabalhos do Encontro foram publicadas no livro *Subsídios para implantação de uma política museológica brasileira* (1976).

Em virtude destas e outras atividades executadas na área da Museologia, em 1977, a Fundaj foi convidada a integrar a Comissão instituída pelo Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, para definir a implantação de um Sistema Nacional de Museus[11] . (INSTITUTO JOAQUIM NABUCO DE PESQUISAS SOCIAIS, 1978, p. 22)

Em 1980 foi promovido o *II Encontro Nacional de Dirigentes de Museus*, em Petrópolis, Rio de Janeiro, organizado pela Fundaj e o Museu Imperial, auxiliando na conciliação de diretrizes de atuação com vistas a sugerir ao governo federal a definição de uma política museológica brasileira. (FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO, 1981, p. 16)

O Programa Nacional de Museus foi criado em setembro de 1982, no âmbito da Secretaria de Cultura do Ministério da Educação e Cultura. A sua Coordenadoria Nacional esteve a cargo de Rui Mourão, e também composta por um Conselho onde a Fundação Joaquim Nabuco possuía representante[12] . (PROGRAMA..., 1982, p. 1)

Voltando para a organização da documentação, tais documentos estão sendo descritos com o intuito de facilitar o reconhecimento do conteúdo dos dossiês. Foram descritos até agora a documentação relativa aos encontros de museus ocorridos em 1974 e 1975. Este trabalho de descrição será finalizado com os documentos do encontro de 1980. Após esta primeira fase será criado um índice por autoria e assunto. Este material será disponível para os pesquisadores interessados em consultar o arquivo institucional do Museu do Homem do Nordeste.

Acreditamos que este processo de organização desta documentação proporcionará futuros trabalhos sobre as diversas áreas de inserção da Fundaj na história dos museus e da Museologia no Brasil.

PERSPECTIVAS E DESDOBRAMENTOS DA PESQUISA NO ARQUIVO INSTITUCIONAL

Esperamos que com este artigo tenhamos conseguido alcançar nosso objetivo que é o de trazer este arquivo para a cena museológica brasileira, convidando os estudantes, professores e pesquisadores a construírem reflexões e produzirem conhecimento a respeito da história dos museus e do patrimônio. Pretendemos gerar o interesse sobre uma forma de circulação do pensamento museológico que contribuiu para a construção de uma política pública de museus no Brasil a partir da segunda metade do século XX.

Entendemos que este conjunto documental é fundamental para aprendermos a respeito de

uma história recente dos museus no Brasil, trazendo as questões desenvolvidas no século passado, seus atores, redes de sociabilidades, além dos bastidores e suas práticas. Queremos que as investigações realizadas nesta documentação auxiliem na ampliação das possibilidades de investigações desta área, trazendo contribuições no que tange as questões suscitadas pelo presente, como por exemplo, as histórias das exposições, de público em museus, das experiências de fruição, recepção e circulação do patrimônio.

Além de identificarmos experiências de gestão museológica, este arquivo guarda materiais referentes a processos de documentação de acervo, enriquecendo nossa compreensão a respeito da construção do conhecimento relacionado à ciência da informação. Antropologia, Sociologia, Arquitetura, Educação, Artes, cada uma dessas áreas de conhecimento são também caminhos de investigação e podem encontrar temas, problemas e questões para serem analisadas e interpretadas a partir deste corpo documental.

NOTAS

[1] Sobre o assunto ver o artigo do historiador Dominique Poulot (1992) e a entrevista com a museóloga Maria Cristina Oliveira Bruno (2005).

[2] A instituição alterou de nome ao longo dos anos. Quando foi criada em 1949, denominava-se Instituto Joaquim Nabuco. Em 1963 passou para Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. A nomenclatura atual Fundação Joaquim Nabuco é de 1980.

[3] Para o histórico das atividades da Fundaj foram consultados os trabalhos de Jucá (1991) e Freston (2001), a seção "Noticiário" do Boletim do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (1952-1971) e os relatórios de atividades da entidade (1971-2013).

[4] Denominação para o Curso de Museus do Museu Histórico Nacional, adotada informalmente durante a direção de Léo Fonseca e Silva, entre 1967 e 1970. Cf. Sá (2007, p. 31).

[5] A documentação existente sobre o Museu de Arte Popular no arquivo administrativo do Muhne refere-se apenas ao período em que esteve subordinado à Fundaj, a partir de 1966.

[6] O arquivo administrativo do Muhne possui a documentação administrativa do Museu do Açúcar, desde a comissão instituída para executar sua implantação, nos anos 1950, e de todo o período em que esteve subordinado ao IAA.

[7] O edifício sede do Museu do Açúcar era uma construção modernista projetado pelo arquiteto Carlos Antônio Falcão Correia Lima e ficava ao lado da sede da Fundaj. Ao ser incorporado, foi demolido o muro que separava as duas entidades e reformado o primeiro andar do edifício, onde funcionava a administração e biblioteca do Museu do Açúcar, que passou a serem salas de exposição. Em 1979, na exposição de inauguração, no andar térreo preservaram-se as duas exposições principais do Museu do Açúcar, e incluída exposição com o acervo do Museu de Arte Popular. No primeiro

andar foi organizada a exposição contendo coleções do Museu de Antropologia. Todo o acervo museológico das instituições originárias foi exposto e ainda não existia reserva técnica para guarda das coleções.

[8] Atualmente o acervo museológico do Museu do Homem do Norte está em regime de comodato com o Governo do Estado do Amazonas. A documentação administrativa da instituição encontra-se no arquivo administrativo do Muhne, porém não disponível para consulta pública por se encontrar em fase de reorganização.

[9] Os trabalhos foram coordenado pela chefe da Divisão de Museologia, a museóloga Maria Fernanda Pinheiro de Oliveira, e realizado pelo museólogo Albino Barbosa de Oliveira Júnior.

[10] Cabe lembrar que entre os anos de 1985 e 1990 a Fundação Joaquim Nabuco pertencia ao Ministério da Cultura. Após esta data passou para a subordinação do Ministério da Educação.

[11] A Comissão era presidida por Clarival do Prado Valadares, do Conselho Fedral de Cultura e composta por Edson Mota, do Museu Nacional de Belas Artes, Ecyla Castanheira Brandão e o diretor do Departamento de Museologia, Aécio de Oliveira. A Comissão elaborou o anteprojeto destinado a implantação do Sistema, com o objetivo de organizar em âmbito nacional as atividades dos museus brasileiros, propiciando que as suas múltiplas finalidades sejam de fato atingidas, como exigia o desenvolvimento global do país à época. (INSTITUTO JOAQUIM NABUCO DE PESQUISAS SOCIAIS, 1978, p. 22)

[12] O Conselho era composto, além do Coordenador do Programa que o presidia, do diretor do Museu Histórico Nacional e Museu da República, Gerardo Britto Raposo da Câmara, diretora do Museu da Fundação Casa de Rui Barbosa, Regina Timbó, e do diretor do Departamento de Museologia da Fundaj, Aécio de Oliveira. (PROGRAMA..., 1982, p. 1)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Silvana Barbosa Lira de. Guardiões, memórias e fronteiras: histórias e gestão do Museu do Homem do Nordeste. Dissertação (Mestrado Profissional em Gestão Pública para o Desenvolvimento do Nordeste) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2014.

BRULON SOARES, Bruno Cesar; CARVALHO, Luciana Menezes de; CRUZ, Henrique de Vasconcelos. O nascimento da Museologia: confluências e tendências do campo museológico no Brasil. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano. (Org.). 90 anos do Museu Histórico Nacional: em debate. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, p. 242-260, 2013.

BRUNO, Maria Cristina de Oliveira. O Trabalho com o abandono: entrevista com a museóloga Maria Cristina Oliveira Bruno. Cadernos do CEOM, Chapecó, v. 21, p. 303-336, 2005.

FRESTON, Paul. Um império na província: o Instituto Joaquim Nabuco em Recife. In: MICELI, Sergio. (org.) História das Ciências Sociais no Brasil. 2. ed. São Paulo: Sumaré, p. 369-417, 2001.

FREYRE, Gilberto. Discursos parlamentares. Seleção, introdução e comentários de Vamireh Chacon. Brasília: Câmara dos Deputados, 1994.
FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. Relatório Anual – 1980. Recife: Massangana, 1981.
INSTITUTO JOAQUIM NABUCO DE PESQUISAS SOCIAIS. Subsídios para implantação de uma política museológica brasileira. Recife, 1976.
INSTITUTO JOAQUIM NABUCO DE PESQUISAS SOCIAIS. Relatório do exercício de 1977. Recife, 1978.
JUCÁ, Joselice. Joaquim Nabuco: uma instituição de pesquisa e cultura na perspectiva do tempo. Recife: Massangana, 1991.
MAGALHÃES, Ana Gonçalves. (org.) Anais do I Seminário Internacional Arquivos de Museus e pesquisa. São Paulo: MAC USP, 2010.
OLIVEIRA JÚNIOR, Albino Barbosa de. Sistemas de documentação museológica na Fundação Joaquim Nabuco: análises e proposições. Dissertação (Mestrado Profissional em Gestão Pública para o Desenvolvimento do Nordeste) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2014.
POULOT, Dominique. Bilan et perspectives pour une histoire culturelle des musées. Publics et Musées, Lion, n. 2, p. 125-148, 1992.
POULOT, Dominique. Le patrimoine en France: une génération d'histoire (1980-2010). Culture & Musées, número especial, p. 189-211, 2013.
PROGRAMA Nacional de Museus. SPHAN próMemória, Brasília, n. 20, p. 1-2, set./out. 1982.
RAMOS, Francisco Régis Lopes. Entrevista. Cadernos Tramas da Memória, Fortaleza, n. 2, p. 17-45, jun. 2012.
RIBEIRO, René. Anos heróicos do Instituto Joaquim Nabuco. Ciência & Trópico, Recife, v. 19, n. 1, p. 159-164, jan./jun. 1991.
SÁ, Ivan Coelho de. História e memória do Curso de Museologia: do MHN à UNIRIO. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v.39, p. 10-42, 2007.
SANTOS, Maria José Veloso da Costa; ESTEVÃO, Silvia Ninita de Moura. A preservação do acervo arquivístico do Museu Nacional e sua importância para a memória da instituição. In: OLIVEIRA, Antônio José Barbosa de. (org.) Seminário Memória, documentação e pesquisa: universidade e os múltiplos olhares de si mesma. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.
SILVA FILHO, Antonio Luiz Macêdo e; RAMOS, Francisco Régis Lopes. (org.) Museu do Ceará 75 anos. Fortaleza: Associação de Amigos do Museu do Ceará / Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2007.
SIQUEIRA, Graciele Karine; GRANATO, Marcus; SÁ, Ivan Coelho de. Relato de experiência: o tratamento e a organização do acervo documental do Núcleo de Memória da Museologia no Brasil, Rio de Janeiro. Revista CPC, São Paulo, n. 6, p. 142-169, maio/out. 2008

NOTÍCIAS DE UMA INVESTIGAÇÃO: COLEÇÃO ESTÁCIO DE LIMA - TRATAMENTO, ESTUDO E DIVULGAÇÃO DE UMA COLEÇÃO TESTEMUNHA DA INTOLERÂNCIA – UM PROJETO, VÁRIAS PERSPECTIVAS E RESULTADOS DIVERSOS

Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha
marcelo.bernardodacunha.cunha@gmail.com

A formação de coleções museológicas está relacionada a uma série de fatores externos e internos a cada uma das instituições. No Brasil, uma série de coleções afro-religiosas foram formadas a partir de dinâmicas relacionadas aos estudos raciais, realizados desde o final do século XIX, bem como a processos policiais voltados para a repressão às práticas religiosas de matriz africana, da primeira metade do século XX. A coleção do Museu Antropológico Estácio de Lima tem uma história ainda a ser revelada, desde a sua origem, na Faculdade de Medicina, até a sua transferência para o Departamento de Polícia Técnica do Estado da Bahia, onde funcionou até alguns anos. Neste texto, serão apresentadas questões relativas ao projeto de investigação sobre esta coleção.

Palavras-chave: Coleções, Museus, Etnografias, Afro-Religiosas.

A intenção deste texto não é a de apresentar conclusões decorrentes das investigações desta pesquisa, mas sim notícias sobre o Projeto e algumas considerações sobre seu desenvolvimento e questões metodológicas.

Apresentação

O Museu Afro-Brasileiro – MAFRO, foi criado em 1974 e inaugurado em 1982, como parte do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia. Como Museu Universitário mantêm estreita relação com o Departamento de Museologia da UFBA, tendo sido coordenado nos últimos anos por docentes deste Departamento, que também desenvolvem pesquisas e atividades técnicas, configurando-o como espaço de aprendizado para alunos da graduação em Museologia. Em 2012 o MAFRO foi transformado em Núcleo de Pesquisas da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Foi no âmbito do Projeto de Ações Afirmativas Museológicas do Museu Afro-Brasileiro, realizado desde o ano de 2004, que inclui vários subprojetos, que em 2011 teve início a investigação apresentada aqui, que neste momento é desenvolvida apoiada pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – PIBIC/UFBA-CNPq, com concessão de duas bolsas, para o *Estudo da coleção Estácio de Lima de artefatos religiosos afro-brasileiros*. Desde o início esta investigação teve o aporte de bolsas do PIBIC bem como do PERMANECER – Programa de formação integrada e apoio aos estudantes da UFBA. Vários foram os seus produtos e resultados, destacando-se a um projeto aprovado no Programa de Pós-Graduação em Museologia-PPGMuseu da UFBA[1] bem como um estágio Pós Doutoral, realizado na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, em Lisboa, Portugal[2] . Atualmente esta investigação faz parte do Grupo de Pesquisa Observatório da Museologia Baiana, do PPGMuseu. Desde 2011 estudantes do curso de Museologia e áreas afins participaram das investigações, conforme indicado na tabela abaixo:

Tabela 1 – Quadro de bolsistas envolvidos nesta investigação:

Ano - Título do Projeto – Modalidade de Bolsa – Bolsistas envolvidos

2011/2012 - Projeto de Ações Afirmativas Museológicas do Museu Afro-Brasileiro: Estudo da coleção Estácio de Lima de artefatos religiosos afro-brasileiros – PIBIC - Edenice Leal Ornellas Andrade – Museologia e Dora Maria dos Santos Gala - Museologia

2012 - Coleção Estácio de Lima - Tratamento, Estudo e Divulgação de uma coleção testemunha da intolerância – PERMANECER - Alexsandra Santos Cardoso – Belas Artes

2012/2013 - Coleção Estácio de Lima - Tratamento, Estudo e Divulgação de uma coleção testemunha da intolerância – PERMANECER - José Ivonildo Araújo Terceiro - Museologia

2012/2013 - Coleção Estácio de Lima - Tratamento, Estudo e Divulgação de uma coleção testemunha da intolerância – PERMANECER - Zinalva da Silva Ferreira - Museologia

2012/2013 - Coleção Estácio de Lima - Tratamento, Estudo e Divulgação de uma coleção testemunha da intolerância - PIBIC - Edenice Leal Ornellas Andrade – Museologia e Dora Maria dos Santos Gala - Museologia

2013/2014 - Coleção Estácio de Lima - Tratamento, Estudo e Divulgação de uma coleção testemunha da intolerância - PIBIC - Lucylanne Oliveira da Silva – Ciências Sociais e Railzete Santana Trindade - História

2014/2015 - Coleção Estácio de Lima - Tratamento, Estudo e Divulgação de uma coleção testemunha da intolerância – PIBIC - Railzete Santana Trindade – História - Georgia Dominique Vanessa Lopes - História

O OBJETO DE ESTUDO:

A coleção do Museu Antropológico Estácio de Lima está articulada a duas instituições, a Faculdade de Medicina da Universidade Federal da Bahia e o Departamento de Polícia Técnica da Secretaria de Segurança Pública do Estado da Bahia. Várias foram as formas de aquisição das peças desta coleção. Os objetos ligados as religiões de matriz africana estão relacionados ao processo de criminalização do candomblé e sua perseguição por parte do Estado, em um dos momentos mais violentos e radicais da materialização do racismo e intolerância religiosa, no Brasil, com perseguição policial aos templos de religiões de matriz africana, desde o final do século XIX até os anos de 1970. Deste processo resultou a formação de coleções de cultura material afro-religiosa, fruto das batidas policias às casas religiosas e apreensão de objetos litúrgicos que, além de serem utilizadas como provas do suposto crime de realização de atos religiosos não autorizados, foram encaminhados para pesquisadores e instituições culturais, indo também formar os chamados museus de polícia. Na Bahia, onde a perseguição foi intensa, ainda que até então não tenhamos

encontrado documentos que comprovem esta questão, presume-se que parte dos objetos que formam o acervo sacro da Coleção Estácio de Lima seja oriundo deste processo.

Esta é uma questão que sempre foi considerada sobre esta coleção, principalmente pelos movimentos sociais, que propunham a retirada dos objetos religiosos ali presentes, por conta da sua origem indevida e apresentação museológica que relacionava tais objetos ao desvio, anomalia e patologia, já que o museu apresentava também objetos relacionados a crimes contra a economia (falsificação de dinheiro e golpes econômicos), contra a ordem social (cangaço e tráfico de drogas), anomalias patológicas (peças anatômicas relacionadas a má formação fetal, entre outras), relacionando o candomblé com todas estas questões "desviantes" apresentadas na exposição. Este Museu já não funciona mas ainda assim é necessário estudar a sua trajetória e configuração, visando compreender as lógicas deste processo, associando-o às formas como determinados setores da sociedade brasileira entendem práticas sociais afro-brasileiras. Além de buscar informações sobre a relação direta entre a violência e intolerância religiosa do Estado e as peças do Museu, esta investigação buscado reconstituir a sua genealogia e as diversas fases pelas quais passou.

Até o momento, o que é possível depreender das investigações é que o acervo deste Museu guarda relações com os diversos museus da Faculdade de Medicina, desde o século XIX, como indicam informações da Gazeta Médica (publicação da Faculdade de Medicina) e das Memórias da Faculdade de Medicina da Bahia (Relatórios sobre suas atividades, publicados a cada ano), entre eles a Coleção do Médico Nina Rodrigues, fundador dos "estudos sobre a raça negra" no Brasil, primeiro divulgador e elaborador de teorias raciais.

Por sua vez, a relação desta coleção com o Departamento de Polícia Técnica da Secretaria de Segurança Pública do Estado da Bahia, se deu quando os serviços de Medicina Legal, anteriormente relacionados à Faculdade de Medicina, passaram a ser responsabilidade do Estado, tendo por consequência a transferência da Coleção para as instalações do Departamento, ainda que a direção do Instituto Médico Legal tenha sido mantida como atribuição do catedrático de Medicina Legal da Faculdade de Medicina.

No Departamento de Polícia Técnica este acervo passou a ser apresentado com grande índice de visitação. Na década de 90, manifestações e protestos públicos fizeram com que as peças afro-religiosas do Museu Estácio de Lima fossem transferidas para o Museu da Cidade, da Fundação Gregório de Matos, órgão municipal de Cultura de Salvador, permanecendo ali por alguns anos. Em 2010, quando as mesmas já haviam retornado para o prédio do Museu Estácio de Lima, após notícias sobre o fechamento do Museu e que este acervo estava guardado em condições precárias, a Secretaria Estadual de Promoção da Igualdade Racial - SEPIR, iniciou um processo de averiguação, criando uma comissão composta por autoridades de religiões de matriz africana, intelectuais e representantes do governo estadual e federal, para analisar a coleção e estudar estratégias para a

sua salvaguarda e recuperação da sua dignidade enquanto acervo representante da memória afro local.

A coleção foi transferida do Departamento de Polícia Técnica para a SEPIR, que decidiu depositá-la no Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia - MAFRO, considerando sua competência técnica e compromisso com a memória afro-brasileira. Em dezembro de 2010, o acervo foi oficialmente depositado no MAFRO, a partir de Termo de Comodato com duração de dez anos, estabelecendo-se que para dar sustentabilidade a este depósito e operacionalizar ações voltadas para a preservação do acervo, seria elaborado um Termo de Cooperação Técnica, para o desenvolvimento das seguintes ações: 1 – Instalação de mobiliário complementar na Reserva Técnica do Museu Afro-Brasileiro; 2 – Realização de limpeza e acondicionamento do acervo; 3 – Desenvolvimento de pesquisa para complementação da documentação do acervo; 4 – Elaboração de um catálogo da coleção e 5 – Produção de Exposição Temporária apresentando o acervo, seu contexto de formação e sua trajetória de utilização. Apesar dos recursos para desenvolvimento deste plano não terem sido liberados, várias destas ações já foram realizadas com articulação entre o Curso de Museologia e o MAFRO como, por exemplo, a limpeza e documentação preliminar do acervo. Este Projeto de investigação foi implementado para dar continuidade às pesquisas sobre o Museu Estácio de Lima e sua perspectiva histórica enquanto espaço de exercícios patrimoniais relacionadas às ideias raciais forjadas a partir do século XIX. Inicialmente focado na coleção afro-religiosa, desde 2013 ampliou-se para o acervo total do Estácio de Lima, visando compreender as características do Museu e os seus diversos objetos e módulos.

Buscando integrar a investigação ao programa geral de ações do MAFRO e suas atividades de pesquisa envolvendo docentes e discentes do Curso de Museologia, de 2011 a 2013, o projeto articulou-se ao projeto Estudo da coleção de documentos e artefatos relativos à capoeira (fotografias, livro de registro de alunos, instrumentos musicais, indumentárias, entre outros), com peças relativas aos Mestres: Pastinha, Cobrinha Verde e Bimba, coordenado pela Profa. Dra. Joseania Miranda Freitas. Por conta disso, os bolsistas realizaram ações conjuntas, dada a aproximação conceitual e metodológica observada entre os projetos.

JUSTIFICATIVA E RELEVÂNCIA DO PROJETO

A relevância se evidencia a partir da articulação dos seguintes vetores: 1 - Realização de pesquisa histórica sobre o acervo de uma instituição de salvaguarda; 2 - Estudos sobre uma coleção e sua relação à materialização do racismo implementado pelo Estado, entendendo-a como amostra de muitos outros objetos que foram retirados dos terreiros; 3 – Reflexão sobre a questão expandindo-a a partir da edição de um catálogo e realização de exposição temporária. Neste sentido o Projeto de Pesquisa reverte-se também em Extensão Universitária.

Enquanto projeto acadêmico sua importância se revela pela possibilidade de formação

acadêmica de alunos da Museologia e outros cursos, oportunizando o crescimento intelectual através de um processo de pesquisa em fontes documentais e de trabalho de campo.

OBJETIVOS E RESULTADOS ATINGIDOS E ESPERADOS.

Vários são os objetivos e resultados esperados neste Projeto, entre eles a ampliação e reflexão conceitual e sobre a historicidade de práticas museológicas bem como o exercício e experimentação de práticas de abordagem de coleções com esta tipologia. Até então foram atingidos os seguintes resultados:

1 - Identificação de bibliografia sobre práticas afro-religiosas na primeira metade do século na Bahia, com ênfase para autores que tratam estas questões na perspectiva das teorias raciais;

2 - Localização de fontes documentais relativas a acervos afro-religiosos apreendidos na cidade de Salvador e sobre a criação e história do Museu Antropológico Estácio de Lima;

São objetivos da etapa atual de investigação:

Criar e alimentar um Banco de Dados para registro de informações referentes à coleção (acervo e informações documentais) e inclusão dos documentos e informações produzidos, com disponibilização ao público ao final do projeto, em parceria com o Museu Digital da Memória Afro-Brasileira, projeto do Centro de Estudos Afro-Orientais/UFBA.

Produzir catálogo digital do acervo, também com suporte da equipe do Museu Digital da Memória Afro- Brasileira.

Elaborar projeto expográfico para exposição temporária do acervo. O projeto não contempla a realização da exposição, mas sim a elaboração da sua proposta.

METODOLOGIA UTILIZADA

Como estratégia metodológica foram estabelecidas as seguintes operações:

1. Estudo individual das peças do acervo afro-religioso, com identificação do objeto e atribuição de número de registro temporário (as peças chegaram com número de origem, mas receberam identificação relativa ao comodato) para controle interno durante o tempo em que permanecerão no MAFRO, além de medição, registro fotográfico e preenchimento das fichas de identificação.

2. Estudo (por amostragem) das peças dos outros setores do Museu Estácio de Lima, a partir do contato com as peças apresentadas no Módulo Arquivo e Ficção, da 3ª. Bienal da Bahia, no qual este projeto de pesquisa foi envolvido.

3. Localização e análise de documentos sobre o acervo e sobre processos de perseguição aos terreiros, seus membros e práticas.

4. Produção de inventário piloto com realização de planilha de classificação e mapeamento das técnicas e materiais de produção e utilização de cada objeto, com descrição formal de cada

item.

ALGUMAS QUESTÕES SOBRE O DESENVOLVIMENTO DAS AÇÕES METODOLÓGICAS

Com o objetivo de desenvolver o Projeto em sintonia com atividades e investigações desenvolvidas anteriormente no MAFRO, procuramos identificar material que pudesse dar sustentação às atividades propostas para esta coleção. Para tal foi realizado estudo sobre o sistema de classificação proposto anteriormente pelo pesquisador Juipurema Sandes[3] . A metodologia de abordagem e classificação apresentada por ele foi posteriormente aplicada para a organização da Coleção Blocos Afro e Folguedos, título do trabalho de conclusão em museologia da estudante Telma Carvalho, orientado pela profa. Dra. Suely Ceravolo.

Ainda que o sistema proposto tenha sido aplicado a duas coleções do MAFRO, quando foi analisado para aplicação na coleção Estácio de Lima foram identificados alguns pontos de conflito na sua aplicação, evidenciando-se a necessidade de revisão do sistema numérico classificatório proposto pelo pesquisador. A partir daí foram realizados ajustes no sistema para que desse conta de um universo maior de elementos da cultura material, já que o tratamento da coleção como um todo inclui uma maior diversidade de tipologias de objetos no sistema e no escopo da coleção. O Esquema classificatório passou então a ser pensado com estrutura mais ampla que comportasse maior diversidade temática e a criação de novas macroclasses e classes.

No processo de identificação do acervo afro-religioso da Coleção Estácio de Lima a primeira dificuldade encontrada foi a exiguidade de informações sobre o mesmo, já que a única documentação que acompanhou a referida coleção, no momento do seu depósito no MAFRO, foi um arrolamento, contendo apenas número de origem e nome de cada objeto. Isto exigiu interpretação de cada uma das peças, com atribuição inicial de informações que ainda carecem de confirmação e ampliação de informações. Durante este processo foi realizado o preenchimento das fichas de registro geral da Coleção Estácio de Lima, resultando um total de 251 peças/fichas.

Paralelo ao trabalho de identificação e preenchimento da ficha individual inicial de identificação / classificação, foram realizadas pela equipe do MAFRO ações de conservação do acervo, incluindo avaliação do estado de conservação, limpeza e armazenamento provisório. Ao final deste processo as peças afro-religiosas da Coleção Estácio de Lima depositadas no MAFRO, estavam inventariadas, classificadas, medidas, descritas, fotografadas com produção de fichas de registro geral de cada objeto.

Após o tratamento da coleção as atividades seguintes tiveram como objetivo a ampliação das informações, a partir de investigações em arquivos de algumas instituições que pudessem ter relação, direta ou indireta, com a história do Museu Estácio de Lima e suas coleções. De partida foram realizadas investigações na Biblioteca da Faculdade de Medicina da UFBA, no Terreiro de

Jesus. Também foram realizadas pesquisas na Biblioteca do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia e a Biblioteca Pública dos Barris, em busca de artigos de jornais sobre repressão policial aos terreiros, prisão de indivíduos acusados de charlatanismo, sobre a Delegacia de Jogos e Costumes (responsável pelas ações de repressão), bem como sobre o Museu Estácio de Lima. Atualmente também estão sendo realizadas pesquisas no Arquivo de documentos digitalizados da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA, onde encontram-se microfilmes de periódicos publicados ao longo do século XX.

Há a indicação da existência de um arquivo pessoal do Professor Estácio de Lima, patrono do museu em estudo e seu diretor durante décadas, no entanto, ainda que haja notícia sobre este fundo documental, que estaria na UFBA, o mesmo ainda não foi localizado. Acreditamos que a sua localização contribuirá para a elucidação de várias questões.

Nesta fase o objeto da investigação foi ampliado. Inicialmente era previsto apenas o estudo da coleção afro-religiosa do Museu Estácio de Lima, depositado no MAFRO. No entanto expandiu-se para o entendimento da história do Museu e da formação de sua coleção, tendo contribuído para isso o envolvimento da pesquisa com as atividades da 3ª. Bienal de Arte da Bahia, realizada pelo Museu de Arte Moderna da Bahia, de julho a setembro de 2014, pois a dificuldade encontrada, até então, relacionada à falta de acesso a documentos administrativos e museológicos produzidos pelo Museu Estácio de Lima foi parcialmente resolvida, quando algumas dezenas de documentos foram colocados à disposição para ser utilizados pela equipe de curadoria e artistas envolvidos na Bienal. Ainda que esta documentação se apresente de forma fragmentada e referente a aspectos diversos do Museu, sem possibilitar visão e entendimento total de suas atividades, modos de aquisição e exibição, os documentos encontrados ampliaram o entendimento fornecendo novas pistas para o entendimento de sua história.

Uma das consequências desta aproximação foi a elaboração de uma publicação produzida por nós, intitulada Dados para um Processo - Corpos, Cangaceiros e Orixás: fragmentos de um certo discurso racial na Bahia do Século XX - Memórias e Impressões sobre o Museu Antropológico Estácio de Lima, a ser editada no conjunto de publicações denominadas Lunário Perpétuo, que será lançada pelo Museu de Arte Moderna, ainda este ano, como parte das atividades pós 3ª. Bienal.

Tais são as informações que gostaríamos de apresentar sobre este projeto, que ainda necessita de mais investigação para que sejam atingidos os resultados desejados, tanto os que dizem respeito às reflexões sobre o tema e sobre a história desta instituição, quanto aqueles mais concretos como a realização de uma exposição sobre o Museu e suas coleções e a publicação de um catálogo sobre o mesmo.

NOTAS

[1] Projeto Processos de Produção e Organização da Informação em Acervos Afro-Brasileiros, da ex-Bolsista Dora Maria dos Santos Galas, aprovado no Mestrado em Museologia da UFBA.

[2] Realizado pelo autor no ano de 2012.

[3] Dissertação de Mestrado intitulada O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia e sua Coleção de Cultura Material Religiosa Afro-Brasileira, no Programa Multidisciplinar de Estudos Étnicos e Africanos do Centro de Estudos Afro-Orientais, UFBA. Orientada pelo autor deste texto e defendida em 2010.

BREVE LISTA BIBLIOGRÁFICA RELACIONADA AO TEMA DO PROJETO E SEU DESENVOLVIMENTO

BRAGA, Julio. Candomblé: força e resistência. Afro-Ásia, Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA, n. 15, 1992. p. 13-17.

CORRÊA, Alexandre Fernandes. Primeiro Patrimônio Etnográfico do Brasil: a coleção-museu de magia negra. ANPUH – XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – São Leopoldo, 2007. http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S24.0393.pdf

CORRÊA, Mariza. Raimundo Nina Rodrigues e a "garantia da ordem social". REVISTA USP, São Paulo, n.68, p. 130-139, dezembro/fevereiro 2005-2006.

COUCEIRO, Luiz Alberto. Terreiros de candomblé e acusações de feitiçaria na sociedade complexa de Salvador, Bahia (1863-1871). Revista de História Comparada. V.7, n.2 (2013). https://www.revistas.ufrj.br/index.php/RevistaHistoriaComparada/article/view/684/628

CUNHA, Marcelo. O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia: um estudo de caso sobre a musealização da cultura afro-brasileira. Salvador, UFBA, 1999 (Dissertação).

CUNHA, Marcelo. Teatro de Memórias, Palco de Esquecimentos: Culturas africanas e das diásporas negras em exposições museológicas. São Paulo: PUC, 2006 (Tese)

LIMA, Estácio de. O mundo místico dos negros. [Salvador]: Empresa Gráfica da Bahia, 1975.

LIMA, Estácio de. O mundo estranho dos cangaceiros: (ensaios biosociológico). Salvador, BA: Itapoã, 1965.

LUHNING, Ângela. "Acabe com este santo, Pedrito vem aí" Mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942. Revista USP, São Paulo (28): 194-220, dez./fev. 95/96.

MARTINS, Carlos. A violência como pano de fundo na relação entre o Estado Brasileiro e a população negra: um breve olhar sobre a história. Revista LEVS, N.09 (2012). http://200.145.171.5/ojs-2.2.3/index.php/levs/article/view/2286

OLIVEIRA, Cleber Francisco de. CARVALHO, Newton Teixeira. Lei, polícia e religião de terreiro, equívocos e acertos ao longo de nossa história. http://www.domtotal.com/direito/uploads/pdf/93468d0caa342538442a9b840d22d4a5.pdf

SANDES, Juipurema A. S. O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia e sua coleção de cultura material religiosa afro-brasileira, 2010. 288 f. Dissertação (Mestrado) Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos étnicos e Africanos. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2010.

SERRA, Ordep. A tenacidade do racismo. Relatório apresentado à koinonia. Presença Ecumênica e Serviço a respeito do caso do Museu Estácio de Lima e de outras agressões à memória dos cultos Afro-Brasileiros. http://www.koinonia.org.br/tpdigital/detalhes.asp?cod_artigo=435&cod_boletim=24&tipo=Artigo

CONCEPÇÃO DE UM CENTRO DE MEMÓRIA-CEMEFAR

Lucinéia Maria Bicalho
lucineiabic@gmail.com

Gerson Antonio Pianetti
pianetti@farmacia.ufmg.br

Centros de Memória são criados, cada vez mais frequentemente, com a finalidade principal de resgatar e preservar memórias coletivas de grupos sociais ou comunidades. Utilizam acervos variados capazes de representar partes da história comum de pessoas que se agruparam em torno de práticas, interesses ou realidades comuns. Por meio de seu acervo variado o CEMEFAR/UFMG, inaugurado em 2011, pretende cumprir este papel e, ainda, mostrar como influências de elementos sociais, culturais e étnicos, e mais recentemente, das novas tecnologias, contribuíram para o desenvolvimento do saber farmacêutico no Brasil e como as grandes mudanças no papel do farmacêutico são refletidas na formação desses profissionais, especialmente na UFMG.

Palavras-chave: Centro de Memória, Farmácia; História, Interdisciplinaridade.

CENTROS DE MEMÓRIA: INSTITUIÇÕES HÍBRIDAS E SINGULARES

A criação de espaços dedicados à memória, sob várias denominações, é normalmente justificada por serem locais de preservação dessa memória. São resultado, muitas vezes, de esforços de pequenos grupos, e podem representar um continente, uma nação, um grupo restrito ou mesmo um indivíduo, cuja memória deve ser simbolizada ou representada para garantir sua lembrança e perpetuação.

Os Centros de Memória são espaços de convivência de memórias individuais e coletivas que buscam, sobretudo, a preservação de culturas e a comunicação com os grupos que circulam em torno de uma temática comum. As instituições destinadas à preservação de memórias lidam, portanto, com fragmentos de representações de grupos sociais, ao mesmo tempo em que representam também "fragmentos" dos sujeitos que dela fazem parte. De acordo com Hall (2005), têm forte influência sobre a identidade e o pertencimento de grupos sociais, colaborando, afinal, para a manutenção da memória destes grupos, por meio da manipulação de símbolos culturais.

Os Centros de Memória são instituições que funcionam de maneiras diversas, de acordo com a estrutura, a história e os objetivos em torno dos quais são criados e se organizam, podendo ser chamados de híbridos por apresentarem características de outras instituições como museus, bibliotecas e arquivos (BICALHO, 2011). Em instituições de ensino superior, no Brasil, tem sido com a criação de espaços de memória que privilegiam a história da construção do conhecimento de determinada área. Esses espaços retratam a diversidade dos olhares sobre um mesmo mundo, a partir de pontos de vista particulares com os quais cada área de conhecimento construiu sua cultura particular. A memória é ali tratada como uma forma de fortalecer e de resgatar a identidade cultural de um grupo em que as pessoas se reconhecem a partir de determinadas práticas, habilidades e acontecimentos que fizeram parte de sua história comum. Ao serem criados, es-

ses espaços passam a responder por importantes e diversificados tipos de material: arquivístico, bibliográfico ou museológico que, normalmente, é disponibilizado para apreciação de visitantes ou para a realização de consultas e pesquisas acadêmico-científicas. Além disso, os Centros de Memória tornam-se um tipo de representação social e política que visa a dar destaque ou sustentação aos discursos e atividades desenvolvidas por aquela área (BICALHO, 2011). Como os museus, os Centros de Memória podem, portanto, ser compreendidos também como o espaço da representação, por excelência, ou seja, onde há a "capacidade de estar presente em lugar de alguém ou algo", como diz Meneses (2007).

Aos poucos, além de atender às demandas relativas ao abrigo e tratamento dos materiais diversos, os centros de memória buscam formas de estabelecer diálogos com o público alvo. Esse movimento pode ser identificado nas exposições, nas formas de acesso aos documentos (organização: triagem, inventários, definição de fundos), na produção de materiais tais como livros, panfletos, jogos, brindes. Trata-se, por um lado, de construir políticas tanto de definição do público como as formas de se estabelecer comunicação com esse público. Por outro lado, toda a organização do material deve estar vinculada a princípios norteadores que sustentem a ação do Centro no curto, médio e longo prazo.

Com relação ao público, as discussões atuais sobre a ação universitária, indicam pelo menos dois alvos/público de atuação importantes. O primeiro refere-se à formação de público potencial tanto para desenvolver carreiras acadêmicas com a expansão dos cursos universitários federais de acordo com políticas governamentais recentes (Reuni, por exemplo), como para estabelecer um diálogo mais efetivo entre as atividades de pesquisa/extensão universitária e a sociedade em geral. O papel dos Centros de Memória nessas atuações é importante por deter informações que demonstram tanto a historicidade do campo de saber como as transformações pelas quais passou ao longo da sua trajetória. No caso da área de Farmácia, para darmos o exemplo do centro de memória em questão, é possível abordar desde a história do Brasil, a formação dos cursos superiores, o conhecimento mobilizado nos cursos de farmácia ao longo do século XIX e suas transformações ao longo do século XX. Trata-se de desenvolver pesquisas e ações de extensão que permitam uma comunicação eficiente entre o acervo do Centro de Memória da Farmácia e o público alvo. Já o segundo público alvo está relacionado aos estudos da História das Ciências e a importância de cada área do conhecimento debruçar-se sobre suas bases históricas, a construção dos seus respectivos campos de saber, e problematizar as escolhas ao longo das trajetórias tanto da pesquisa como da docência. Nesse contexto, os alunos de graduação da farmácia e de áreas afins compõem o público alvo.

O Centro de Memória da Farmácia, após três anos de sua inauguração, tem procurado desenvolver ações que levem à sua consolidação como espaço de representação da comunidade da área

e de salvaguarda de sua memória, com realização de pesquisa histórica e a promoção do diálogo com diferentes públicos.

UM POUCO DE HISTÓRIA DA FARMÁCIA NO BRASIL

Estudar o desenvolvimento do saber farmacêutico no Brasil implica reconhecer que esse saber sempre foi bastante influenciado por elementos sociais, culturais e étnicos de nosso povo. Ainda no período colonial, intensas disputas entre o conhecimento "científico" europeu e o conhecimento "bárbaro" dos índios se fizeram presentes. Por um lado, os "bárbaros" se renderam a muitas técnicas e medicamentos trazidos da Europa; e por outro os "cientistas" se surpreenderam com a potencialidade medicinal da flora brasileira, bem como com a maneira perspicaz e eficaz com que pajés e/ou curandeiros a manipulavam. Segundo Edler (2006), o preconceito com que os portugueses interpretavam inúmeros elementos da cultura indígena não foi observado de maneira tão intensa quando o assunto era a maneira com a qual os "bárbaros" cuidavam de suas doenças. De modo geral, é possível afirmar que esses homens de ciência da coroa

> *observavam, imitavam, experimentavam, descreviam as propriedades terapêuticas das novas espécies e seus usos, e divulgavam-nas na metrópole, ampliando os saberes sobre a matéria médica. Mais tarde, tal saber retornava à colônia em compêndios de farmacopéia, orientando a atividade de boticários profissionais, religiosos ou leigos (EDLER, 2006, p. 18).*

O que hoje é conhecido por Farmácia, nos tempos coloniais, era denominado Botica: estabelecimento onde eram preparados e vendidos medicamentos, muitos deles vindos da França e da Inglaterra, e onde também eram vendidos remédios extraídos de plantas e raízes de comprovada eficácia As boticas podiam também ser portáteis, transportadas em uma caixa que continha as drogas medicinais, que também eram vendidas em armazéns e armarinhos (BOTELHO; REIS, 2001). Além de lugar de venda de medicamentos, a Botica, em Minas Gerais, era um estabelecimento de encontro e troca de ideias, o que tornou os boticários pessoas populares e muito respeitadas pelos moradores das vilas, segundo Furtado (2005). Os padres Jesuítas detiveram, por muito tempo, o monopólio da manipulação de medicamentos, ao lado dos boticários cuja principal função era o preparo dos remédios e a negociação de drogas e medicamentos (BOTELHO; REIS, 2001).

Ao longo do período colonial de nosso país, tal amálgama entre elementos sociais e científicos na construção de conhecimentos sobre a arte de curar só fez aumentar. As transformações no contexto da profissão farmacêutica, ocorridas especialmente na segunda metade do século XIX, ressoaram no império brasileiro de maneira impactante. A vinda da família real portuguesa para o Brasil em 1808 representou um importante marco na história da ciência de nosso país, impulsionando a criação dos primeiros centros de estudos científicos segundo o modelo universitário

europeu. Em 1818, foi criado um laboratório químico prático onde eram treinados os candidatos à habilitação profissional para as boticas. Após a reforma do ensino de Medicina, em 1932, criaram-se os primeiros cursos de farmácia no Rio de Janeiro e na Bahia, ambos oferecidos pelas duas únicas faculdades de medicina do Império. Em 1839, foi criada a primeira escola dedicada ao Curso de Farmácia: a Escola de Farmácia de Ouro Preto (EDLER, 2006). Esses três centros científicos permaneceriam na vanguarda da ciência médica nacional até a promulgação da primeira Constituição Republicana de nosso país, e a conseqüente proposta de um sistema educacional descentralizado, que teve por consequência a instauração do curso de Farmácia em outros estados (FIGUEIREDO, 2005).

Ao longo do século XIX, no Brasil, as boticas ficaram associadas a uma prática tradicional de manipular medicamentos e tratar clientes, enquanto as farmácias passaram a ser vinculadas a uma prática mais moderna, rompendo com a tradição, a partir do momento em que se apoiaram na formação acadêmica (FIGUEIREDO, 2005). As farmácias atuais assumiram outro formato e no campo de atuação do profissional farmacêutico, além de fármacos e medicamentos, tem ocorrido ampliação para áreas como análises clínicas e toxicológicas, controle, produção e análise de medicamentos e de alimentos.

A FORMAÇÃO DO FARMACÊUTICO NA UFMG

Em uma época na qual a sociedade brasileira ainda se acostumava à República, e que a nova capital mineira começava a despontar como centro de produção científica e intelectual do país, mais precisamente a 27 de Agosto de 1911, era criado o curso de Farmácia, nessa cidade, pela Congregação da Escola Livre de Odontologia de Belo Horizonte. Seguindo os exemplos de outros importantes centros acadêmicos do período, como Rio de Janeiro, Salvador e Ouro Preto, políticos e intelectuais da jovem Belo Horizonte esforçavam-se por desenvolver na cidade conhecimentos de uma arte já antiga, que, no mesmo período, dava seus primeiros passos enquanto ciência legitimada. A nova Farmácia viera substituir as antigas Boticas, num processo que já se dava desde o século XIX.

Inicialmente, o curso de Farmácia, de três anos, oferecia preparação para atuar em farmácias e se dedicava à manipulação de medicamentos, de maneira tradicional e artesanal. Contudo, o trabalho artesanal era gradativamente substituído pela necessidade da produção em série de medicamentos industrializados. Novos profissionais, aptos a tais desafios, deveriam ser formados em escolas com respaldo científico, que representavam a esperança de progresso de um país. O curso passou a ser ministrado em quatro anos e, como resultado das mudanças nos processos de fabricação dos medicamentos, o papel do farmacêutico como profissional da saúde, também se diversificou. Foi, então, oferecida formação também em análises clínicas, toxicologia, saúde pública, dispensação de medicamentos e em outras atividades desenvolvidas nas indústrias de

medicamentos e de alimentos.

Em 1963 o Curso de Farmácia foi separado administrativamente do curso de Odontologia. Em 1966 foram criadas as modalidades Farmacêutico-Bioquímico, com opção pelas Análises Clínicas e Farmacêutico Industrial, com opção por Indústria Farmacêutica. Em 1984 a Faculdade concretizou reformas estruturais que levaram a uma redepartamentalização acadêmico-administrativa e a um novo currículo para o Curso que foi implantado em 1988. Eram então oferecidas as seguintes habilitações: Farmacêutico, Farmacêutico Industrial, Farmacêutico Bioquímico em Análises Clínicas e Farmacêutico Bioquímico de Alimentos. A partir de 2008, em atendimento a diretrizes do Ministério da Educação, a Faculdade implantou reforma no currículo que prepara um profissional com formação generalista, com duração de cinco anos, capacitado para o exercício de atividades referentes aos fármacos e aos medicamentos, às análises clínicas e toxicológicas e ao controle, produção e análise de alimentos.

Desde 2010, a Faculdade oferece também o Curso de Graduação em Biomedicina e participa do Curso de Graduação em Nutrição, oferecido pela Escola de Enfermagem, com oferta de algumas disciplinas.

Na pós-graduação, a Faculdade de Farmácia oferece os cursos de Ciência de Alimentos (mestrado e doutorado), Ciências Farmacêuticas (mestrado e doutorado), Análises Clínicas e Toxicologias (mestrado) e Saúde Coletiva e Assistência Farmacêutica (mestrado e doutorado), além de vários cursos em nível de especialização. A prestação de serviços e outras atividades de extensão são também fortemente desenvolvidas pela Faculdade, o que acaba refletindo positivamente na formação que oferece.

MOTIVOS PARA CRIAR UM CENTRO DE MEMÓRIA DA FARMÁCIA NA UFMG

Na década de 1980, a Faculdade de Farmácia da UFMG promoveu uma importante reforma administrativa, e foi pioneira no Brasil ao criar um Departamento exclusivo para desenvolver habilidades cognitivas em seus alunos para a valorização do ser humano, potencial agente de suas práticas profissionais. O assim denominado Departamento de Farmácia Social, hoje realidade na formação profissional dos farmacêuticos brasileiros, tem por objetivo agregar princípios éticos e humanos aos conhecimentos técnicos e científicos desde sempre disseminados no âmbito das universidades, corroborando, assim, com as principais políticas públicas de saúde contemporâneas.

A ideia de criação de um centro de memória da faculdade de farmácia surgiu, em 2007, por ocasião da mudança da Faculdade, da região central da cidade de Belo Horizonte para o Campus da Pampulha. Este fato garantiu, de certa forma, a composição do acervo museológico do centro de memória a ser criado. Na ocasião, foram recolhidos e armazenados vários utensílios, equipamentos e outros objetos que não seriam mais utilizados nas aulas ou nos laboratórios de pesquisa.

A este material foram juntados também documentos e imagens que remetiam ao passado de formação acadêmico-profissional oferecida pela Faculdade. A implantação do Cemefar teve início, em 2009, com a definição de seu espaço físico, no primeiro andar da Faculdade, no Campus Pampulha. Sua inauguração ocorreu em agosto de 2011, em meio às festividades de comemoração do centenário de Curso de Farmácia.

O processo de concepção do Cemefar contou com a colaboração da Profa. Betânia Gonçalves Figueiredo, professora do Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, que, com ajuda de equipe formada principalmente de estagiários, deu início ao inventário do acervo museológico, com base em metodologia publicada pela Superintendência de Museus/Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, em 2006[1] . O projeto expográfico foi realizado pela Profa. Verona Zegantini, da Escola de Belas Artes/UFMG, que é também professora no Curso de Museologia.

Estabelecido no 1º. andar da Faculdade de Farmácia, no Campus da Pampulha, o espaço apresenta como principal ponto de exposição um armário que imita os que eram encontrados em antigas farmácias do interior de Minas Gerais. Neste armário estão expostos equipamentos, utensílios, vidraria, potes de porcelana e instrumentos de uso de na formação e no ofício profissional da Farmácia. No total, são quase 200 peças expostas, além de acervo guardado em Reserva Técnica com 350 peças, aproximadamente, e acervo bibliográfico composto por livros, periódicos, catálogos e outras publicações de caráter raro ou histórico. O espaço conta, ainda, com alguns expositores individuais para peças que se destacam, uma mesa grande de apoio às atividades internas e duas mesas de trabalho que compõem mobiliário produzido em madeira na década de 1960. O rico acervo arquivístico pertencente à Faculdade foi também colocado à disposição do Centro de Memória para consultas e pesquisas.

Assim, embora fazendo parte das – e sendo suscitada pelas – referidas comemorações, a proposta de criação do Centro de Memória da Farmácia extrapolou seu caráter festivo e temporal. Tornou-se um instigante objeto de pesquisa e de reflexão multidisciplinar. Nesses cem anos, dezenas foram os medicamentos desenvolvidos e/ou aperfeiçoados em seus laboratórios; centenas foram os professores e funcionários que a ela dedicaram; e milhares foram os profissionais formados, segundo preceitos científicos e condições que se modificaram enormemente nesse período. Assim, além de narrar a história de uma instituição que completaria seu jubileu, surgiu a ideia de criar um lugar onde pudesse estar representada essa história e que também promovesse sua preservação, resgate e divulgação.

Importante salientar que o Cemefar, desde o início, faz parte da Rede de Museus e Espaços de Ciência e Cultura da UFMG, criada em 2000, que possui, atualmente, outros 16 membros e tem importante papel de integração dos espaços de ciência e cultura da UFMG, promovendo ações con-

juntas, na aproximação educação, ciência e arte.

Os princípios norteadores de todas as ações do Cemefar são a conservação e a valorização de seus acervos, com realização de atividades de catalogação dos objetos e a promoção de exposição permanente e exposições temporárias, além de atividades complementares de divulgação da história do ofício e da própria Faculdade de Farmácia. Mas, além dos motivos apresentados, a literatura sobre a história da Farmácia deixa patente uma lacuna relativa a análises que abarquem as transformações do conhecimento farmacêutico ministrado nos centros científicos de referência do país enquanto fonte primária. Por esse motivo, o corpus documental produzido pela Faculdade de Farmácia da UFMG tem sido estudado em profundidade, na busca por compreender como se deu a interação da sociedade e da academia brasileiras com esse processo de transformação da farmácia em um campo de conhecimento científico, em um período de intensas mudanças técnicas, tecnológicas, sociais e políticas. Essa foi a maior motivação para que fosse proposto à CAPES projeto de pesquisa, em nível de pós-doutorado, que liga História e Farmácia, tendo sido aprovado.

O desenvolvimento de saberes interdisciplinares, prática bastante valorizada por instituições acadêmicas contemporâneas, tem sido frequente nas atividades do Cemefar, fornecendo, conforme expectativa em torno dessa metodologia, respostas e soluções para problemas encontrados em contextos que requerem tratamento por mais de uma disciplina. Esta abordagem está calcada em uma das três características básicas das experiências interdisciplinares, citadas por Domingues (2005), ou seja, a aproximação de campos disciplinares diferentes para a solução de problemas específicos. No ambiente museológico do CEMEFAR percebe-se, claramente, a necessidade de se realizar continuamente intercâmbios entre saberes disciplinares, que não são negados, mas enriquecidos mutuamente. Este sentido de "reciprocidade" presente no prefixo "inter", não deve, segundo Gusdorf (1990), se reduzir a uma justaposição de conhecimentos. A interdisciplinaridade

> *evoca também um espaço comum, um fator de coesão entre saberes diferentes.[...]. Cada qual aceita esforçar-se fora do seu domínio próprio e da sua própria linguagem técnica para aventurar-se num domínio de que não é o proprietário exclusivo. A interdisciplinaridade supõe abertura de pensamento, curiosidade que se busca além de si mesmo" (GUSDORF, 1990 apud POMBO, 1994, p.2).*

Assim, no nesse contexto de organização da informação, de pesquisa histórica, de desenho de exposições, de comunicação, de formação educativa, de saber farmacêutico etc, têm convivido conhecimentos da história, da administração, da farmácia, da biblioteconomia, da química, da física, da biologia, da ciência da informação, da arquitetura e do design, da comunicação, da educação, entre outros. A perspicácia intelectual de cada especialidade faz salientar os elementos

relevantes de cada uma das áreas envolvidas, a principal atribuição de quem se aventura por esse terreno, como afirma Rodrigues (2010).

Ações propostas como as que estão em desenvolvimento no CEMEFAR, embora exijam grande envergadura, ganham cada vez mais espaço no ambiente das Universidades. Essas demandas surgem, de formas variadas, para suprir necessidades acadêmicas de ensino e de pesquisa, como também para fazer outra interpretação da história, dar re-significação a eventos, equipes, pesquisas e instituições. A memória tem sido o principal elemento motivacional, uma vez que tem a importante missão de contribuir para a percepção de ser, individualmente, e de pertencer, coletivamente, a um grupo de passado comum. Dessa forma, espaços como o CEMEFAR, que resgatam, registram e disseminam a memória e a história, contribuem para preservar a história por meio de símbolos que representam áreas do conhecimento específicas. São reconhecidos, entre outros fatores, porque estabelecem conexões com o passado, resgatando e preservando a história e a cultura de grupos que se autorreconhecem nas representações e na organização social que criam (BICALHO, 2011). Nesses lugares, como afirma Meneses (1999) há uma associação no nível do material (por seu conteúdo), do simbólico (por caracterizar por um acontecimento ou experiência vividos) e do funcional (por garantir a lembrança e sua transmissão), simultaneamente e em diferentes graus.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de criação do Centro de Memória da Farmácia, quando esforços foram envidados em prol da preservação de parte importante do patrimônio histórico da formação e da profissão farmacêutica, resultou uma política de memória reconhecida por grande parte da comunidade e promissora na divulgação das atividades desenvolvidas na área. Embora local, a história do fazer farmacêutico é comum a várias regiões do país, o que expande o alcance de suas ações, permitindo abordar a desde a história do Brasil, a formação dos cursos superiores, a pesquisa desenvolvida na área, até atividades dirigidas à formação de crítica de público potencialmente candidato a fazer carreira como farmacêutico ou biomédico, formações oferecidas pela Faculdade. O rico acervo do Cemefar permite também que estudantes de graduação possam aprofundar estudos sobre a história da área, buscando explicações para a evolução desse campo de saber que podem permitir melhor aproximação com o futuro da área.

O contexto sociopolítico de implantação do Cemefar foi muito oportuno e permitiu, de certa forma, legitimar as ações empreendidas à época e respaldar a atuação do Centro, atualmente. Hoje, o Cemefar tem sido reconhecido localmente como o lugar responsável pela preservação da memória e de aglutinação de iniciativas que visam ao resgate da história, dando realidade à memória coletiva e ao sentimento de pertencimento de pessoas da comunidade à área. Seu acervo tem recebido doações frequentes e atividades desenvolvidas recentemente e em desenvolvimento

visam aumentar a proximidade com a comunidade local e externa, por meio da promoção de uma maior visibilidade de suas coleções pela organização e comunicação de informações relativas a elas.

Após experiências acumuladas nos três anos de existência, é possível afirmar que para ampliar a participação da comunidade da Farmácia e de público externo em geral, consolidando a função do Centro de Memória da Farmácia, dois aspectos são fundamentais: abertura física e virtual para acesso às informações e ao acervo físico ou digitalizado e o trabalho interdisciplinar constante, desenvolvido em equipe que dá sustentação a iniciativas de caráter museológico empreendidas. Neste sentido, a interdisciplinaridade tem sido a maior presença e a melhor proposta metodológica na condução de ações que, em sua quase totalidade, exigem habilidades e conhecimentos específicos e diversificados com que cada disciplina busca sua aproximação com a realidade.

NOTAS

[1] CADERNO de diretrizes museológicas 1. 2. ed. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BICALHO, Lucinéia Maria. Centros de Memória em Espaços Acadêmicos. 2011. 19f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Gestão do Patrimônio Histórico e Cultural) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte/MG, 2011.

BOTELHO, Angela Vianna; REIS, Liana Maria.Dicionário Histórico Brasil Colônia e Império. Belo Horizonte: O autor, 2001

DOMINGUES, Ivan. Em busca do método. In: DOMINGUES, Ivan (Org.) Conhecimento e transdisciplinaridade II: aspectos metodológicos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

EDLER, Flávio Coelho. Boticas e farmácias: uma história ilustrada da farmácia no Brasil. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. p. 18.

FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves. As Boticas no século XIX em Minas Gerais. In: STARLING, Heloisa Maria Murgel; GERMANO, Lígia Beatriz de Paula; SCHMIDT, Paulo (Org.) Farmácia: ofício e história. Belo Horizonte: Conselho Regional de Farmácia de Belo Horizonte, 2005.

GUSDORF, Georges. Conhecimento interdisciplinar. In: POMBO, Olga; GUIMARAES, Henrique Manuel; LEVY, Teresa. Interdisciplinaridade: antologia. Porto/PT: Campo das Letras, 2006a. Publi-

cação original: Connaissance interdisciplinaire, Enciclopedia Universalis, v.8, 1986, p. 1086-1090.
MENESES, Ulpiano T. Bezerra. A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações. In: SILVA, Zélia Lopes da. Arquivos, Patrimônio e Memória: trajetórias e perspectivas. São Paulo: Editora UNESP: FAPESP, 1999. p. 11-29.
POMBO, Olga. Contribuição para um vocabulário sobre interdisciplinaridade. In: POMBO, Olga, GUIMARÃES, Henrique, LEVY, Teresa. Interdisciplinaridade: reflexão e experiência. 2 ed. rev. aum., Lisboa: Texto, 1994.102p.
RODRIGUES, Cláudia. Contribuições do saber histórico para uma prática interdisciplinar. Revista Fatos e Versões. Uberlândia: FCU, v. 2, n. 4, jul-dez. 2010.

sebramus.eci.ufmg.br